



موسيقى الشعر

محاضرات



نازك الملائكة

إهداء ٢٠٠٩

وزارة الإعلام
دولة الكويت

موسيقى الشعر

محاضرات

نازك الملائكة

محاضرات ألقتها على طلاب مقرر موسيقى الشعر
بقسم اللغة العربية - كلية الآداب
جامعة الكويت ١٩٧٧-١٩٧٨



أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعته الباحث
بمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري
ماجد الحكواتي

الصف والإخراج والتنفيذ

محمد العلي أحمد متولي
أحمد جاسم بثينة الدومانسي
قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

(ح) مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٣
فهرسة مكتبة الكويت الوطنية أثناء النشر

الملائكة، نازك.

موسيقى الشعر: محاضرات ١٩٧٦-١٩٧٧ / نازك الملائكة: تصدير عبدالعزيز سعود البابطين؛ مراجعة
ماجد الحكواتي. ط١. - الكويت : مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٣
ص: ١٧ × ٢٤ سم

ردمك: ٨ - ٠٠ - ٧٢ - ٩٩٩٠٦

١ - اللغة العربية - العروض والقوافي. ٢ - الأوزان الشعرية. ٣ . التفعيلات الشعرية.
أ. البابطين، عبدالعزيز سعود، (مصدر) ب - الحكواتي، ماجد (مراجع) ج - العنوان
ديوي ٤١٦

ردمك: ٨ - ٠٠ - ٧٢ - ٩٩٩٠٦ ISBN : 99906 - 72 - 00- 8

رقم الإيداع : Depository Number: 2003/00289

حقوق الطبع محفوظة للمؤسسة



بمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

E-mail < Kuwait@albabtainpoeticprize.org >

2 0 0 3

تصدير

ربما يخيل للبعض أن العروض علم متطفل على الساحة الشعرية ساهم في إرباكها بقوانينه الصارمة ومصطلحاته الجافة ، وأن الشعر في غير حاجة ماسة إلى تعقيداته ، فقد نشأ وبلغ أوج ازدهاره قبل بزوغ هذا العلم ، وما دام الشعر موهبة فإن امتلاك علم العروض لن يجعل الموهوب أكثر تألقاً ولن يمنح الخالي من الموهبة هذه الشرارة الإلهية .

ونحن نسلم بأن الشعر موهبة ، وأن العروض نابع من الشعر وليس العكس ، وأن معرفة العروض لا تصنع شاعراً ، ومع إقرارنا بكل هذه المسلمات فإننا نقر أيضاً بأهمية هذا الاكتشاف ، وبضرورة معرفته للشاعر والمبتدئ .

فعندما أبدع الرائد العظيم الخليل بن أحمد قواعد الموسيقى الشعرية ، فإنه لم يخترع هذه الموسيقى بل كشف النقاب عن قوانينها كما أوجدها الشعراء دون أن يعوا كنهها .

وعلم العروض يقدم للشاعر الوعي بأسس إبداعه الموسيقي ، ويزود الناقد بالمرتكز العلمي في نقده لموسيقى الشعر ، وإذا كان إتقان الموسيقى الشعرية نابع أساساً من حساسية خاصة بالانسجام الصوتي في اللغة كامنة في فطرة الشاعر تزيدها قراءة الشعر مضاء ، فإن الوعي بطريقة تشكل هذه الموسيقى سيمنح الشاعر فرصة أكبر للتحكم في أدواته ، وهذا التحكم يجنبه الزلل - وقد وقع فيه عدد من كبار الشعراء - كما يتيح له إمكانية التطوير الموسيقي الذي لا يثمر دون معرفة معمقة بالموضوع .

ونحن في المؤسسة ، وقد أخذنا على عاتقنا مسؤولية النهوض بالشعر العربي ، وضعنا الموسيقى - وهي معلم أساسي من معالم الشعر - في صلب اهتمامنا ، وارتأينا أن تزويد الناشئة العربية بهذه الخبرة هو أحد الأبواب التي نلج منها إلى حرم الشعر ، لإعادة اتصال الناشئة بالشعر العربي وتذوق موسيقاه الثرية من خلال نماذجه الرائعة وإدراك الأسس العلمية

لهذه الموسيقى ، كل ذلك سيحفز هذه الناشئة على إرهاب حساسيتها بالشعر ، وسيقودها إلى اكتشاف الإمكانيات المخبوءة في نفوسها والتي لا تظهر إلا بالاحتكاك والتدريب ، وإيماناً منا بأن الموهبة الشعرية إذا لم تسندها الخبرة تتعثر في سيرها ويتأخر نضجها ، وسعيًا وراء إتاحة هذه الخبرة للجيل الجديد لعلها تكون حافزاً لفتوحات جديدة في الفن الشعري بدأنا منذ ثلاث سنوات بإقامة دورات لتعليم العروض افتتاحها في الكويت ثم امتدت إلى خمس دول عربية أخرى هي : الأردن ومصر وتونس وسورية والمغرب ، وهناك مشاريع لمواصلة الامتداد في دول عربية جديدة وقد بلغ عدد الدورات حتى الآن (٢٢) دورة ومدة كل دورة أربعة شهور وعدد خريجي هذه الدورات (١٢٣٠) دارساً .

ويسعدني إذ أقدم هذا الكتاب القيم في موسيقى الشعر العربي لشاعرة كبيرة هي الأستاذة نازك الملائكة أن أشيد بدورها الرائد في الساحة الشعرية العربية ، وأن أثني على استجابتها الكريمة والسريعة لطلب المؤسسة السماح لها بنشر هذا الكتاب وتوزيعه على طلبة دورات علم العروض حيث أبدت كل أريحية ومساندة لهذا الطلب مما يجعلنا فخورين بهذا الإنجاز الذي تضيفه المؤسسة إلى إنجازاتها السابقة .

وكلي أمل أن يجد فيه القارئ المتعة الكفيلة بإزالة التوهم بصعوبة هذا العلم وجفافه وأن تكون المعرفة الواعية سبيلاً ممهداً للإبداع .

هذا قصدنا وعلى الله قصد السبيل،،،

عبد العزيز سعود البابطين

الكويت في مارس ٢٠٠٤

تقديم..

للكتب - كما للرجال - أقدارها وأعمارها ، فهناك من الكتب ما ينطفىء حال الانتهاء من كتابته ، وهناك ما يبقى إشعاعه عبر القرون ، بل يزداد توهجاً كلما مرّ به الزمن ، وهناك من الكتاب من لم يُخلف سوى كتاب واحد فاشتهر به ، وهناك من خلف عشرات الكتب ولم يشتهر بأي منها ، وإذا كان العظيم من الرجال هو الذي يسبق زمنه ويترك وراءه من الأثر النافع ما يبقيه حياً على مدى الزمن ، فكذلك الكتب تكتسب الخلود من قدرتها على تجاوز عصرها ونصب صوى بارزة لمن يجيء من بعدها تجعله يعيد النظر في كثير من المسلمات وتفتح أبواباً جديدة لتدفق المعرفة وتطورها .

وقد دعا توسع المؤسسة في إقامة دورات علم العروض إلى البحث عن كتاب جامع وسلس يضع بين يدي الدارس حقائق علم العروض بمنهج عصري بعيد عن التعقيد والتفصيلات المملة وأخذت أبحث في ذاكرتي عن كتاب تنشره المؤسسة يكون علماً في بابه ، سواء أطلع سابقاً ، أم لم يطبع بعد ، وتذكرت فجأة المحاضرات التي ألقتها الشاعرة المبدعة الأستاذة نازك الملائكة على طلبة قسم اللغة العربية في جامعة الكويت في العام الدراسي ١٩٧٦ / ١٩٧٧ - وكنت من ضمنهم - وعلى الرغم أن الظروف - آنذاك - لم تتح لي سوى الاستماع إلى بعض هذه المحاضرات فقد كنت مشدوداً إلى طريقة الأستاذة نازك الفذة في تدليل هذا العلم الصعب والجاف ، وعرضه بطريقة جذابة للطلبة ، وبقيت هذه المحاضرات يتداولها الطلبة كمذكرات منسوخة على الآلة الكاتبة ، دون أن تتاح لها الفرصة للنشر .

وعدت إلى أوراقى بلهفة لعلى أجد هذه الأوراق الفريدة ، ومن يُمن الطالع أنى عثرت على هذه المحاضرات كاملة ، فأحسست بسعادة غامرة وكأنى وقعت فجأة على كنز ثمين .

وعرضت هذه المحاضرات على صديق لى أثق بخبرته فى العروض ، وهو من الأكاديميين المشهود لهم بالكفاية علماً وخلقاً وبعد أن قرأها أبدى إعجابه الشديد بهذه الأوراق وقال إنها ثروة علمية لا تقدر .

ووصلت هذه الأوراق إلى يد السيد رئيس مجلس الأمناء ونالت منه الذروة من التقدير والاستحسان ، وطلب منا أن نكتب إلى الأستاذة نازك نستأذنها فى طبع هذه المحاضرات من قبل المؤسسة واعتمادها كمرجع أساسى للطلبة فى الدورات التى تقيمها المؤسسة فى عدد من البلدان العربية لتدريس علم العروض .

وكانت استجابة الأستاذة نازك لرغبة المؤسسة السريعة مبعث حبور لنا إذ أتاحت للمؤسسة نشر هذا الأثر النفيس وتقديمه هدية للقارئ العربى ولهواة الإلمام بقواعد موسيقى الشعر .

وإذا كانت الأستاذة نازك بقدرتها الإبداعية الفائقة قد انتقلت بالشعر المعاصر نقلة كبيرة تتجاوز مع التحول الخاطف فى المشهد العربى ، وفتحت أمام الجيل الجديد مسارب مبتكرة تستوعب فرادة رؤاهم وخصوصية نوازعهم فأصبحت بذلك رائدة من رواد الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، فإنها فى هذه المحاضرات عن موسيقى الشعر العربى تنهج السبيل نفسه ، فلم ترض الأستاذة نازك باستنساخ كتب العروض السابقة بشواهدا ومصطلحاتها ومسلماتها ، وأن تبدأ وتنتهى من حيث انتهى من قبلها كما فعل معظم المؤلفين فى هذا العلم ، بل أعادت مساءلة هذا العلم بنظرة نقدية فاحصة ، ولم تقنع بالنتائج التى توصل إليها الآخرون بل ارتدت مسح العالم النزى الذى يشك بكل ما يصادفه ولا يثبت إلا ما أكدته

التجربة ، فاستندت الى الشعر قديمه وحديثه في محاكمة رواسخ هذا العلم فرفضت ما رفضت وأثبتت ما أثبتت ، ولم تحصر همها في الشعر القديم حيث الأبيات المكرورة في كتب العروض ، بل ركزت نظرتها على الشعر الحديث الذي لم يلق العناية العروضية الكافية ، لتستخلص منه أغلب الشواهد ، ولكي تبين ما أضافه هذا الشعر إلى الموسيقى الشعرية .

وبهذا يصبح هذا الكتاب القيم الذي تسعد مؤسستنا بنشره معلماً بارزاً لعلم العروض في المكتبة العربية .

وإذ أحبي الشاعرة الكبيرة على عطائها الفريد في مجالي الشعر والنقد ، وعلى تجاوبها الحميد مع رغبة المؤسسة ، أمل أن يرى القراء في هذا الكتاب مورداً عذباً يروي تطلعهم إلى استيعاب هذا العلم الذي يجعل من قيود العلم منصة لانطلاق الخيال .

عبدالعزیز السریع

الكويت - في مارس ٢٠٠٤

سِرُّ الموسيقى الشعرية

يختلف النقاد في تشخيص ظاهرة الموسيقى التي يتميز بها الشعر، ويقفون حائرين إزاء أسرارها. أما القدماء، ويتابعهم الدكتور إبراهيم أنيس، فيذهبون إلى أن منبع هذه الموسيقى انسجام حروف الكلمات التي يتألف منها بيت الشعر العربي، فإذا خلّت اللفظة مما يسميه البلاغيون بتنافر الحروف كانت مقبولة، وعندها تبدأ الموسيقى التي تكون متفاوتة، فمنها الموسيقى العالية، ومنها الموسيقى الخافتة.

ولابد لنا أن نلاحظ هنا أن القدماء لم يقولوا موسيقى الشعر وإنما كانوا يسمونها «الفصاحة» فكل كلمة تتنافر حروفها إنما تخرج من حدود «الفصاحة»، وقد مثلوا لهذه الكلمات بقولهم: «ظش» للمكان الوعر، ويقولهم: «هعخ» «مستشزرات». ومن تنافر الحروف ما في لفظة «مثنجرة» أي ملأى، وكلمة «اجرثم» أي اجتمع، وكلمة «اجحنشش»، أي عظم، و«اطرغم» علينا، أي تكبر، فهذه كلها كلمات ثقيلة على السمع قبيحة الوقع، لا موسيقى فيها ولا يمكن أن تعد في فصيح الألفاظ فلو جاءت في الشعر لأفسدت موسيقاه، وإلى هذا أشار الصفي الحلبي بقوله:

إنما الحـيـزبون والدرديس
والطخا والنقاخ والعلطيس
لغة تنفر المسامع منها
حين تروى وتشتم من زئ النفوس

ومن الكلمات المنفرة ما ورد في البيت التالي لأبي النجم العجلي:

ولا الوم البـيـضَ إلا تسـخـرا

وقد راين الشمس ط القفندرا

«الشمط القفندر» هو الشيب القبيح المنظر.

واستعمل أبو تمام هذه الألفاظ المتناثرة في شعره مثل: «اسحنفر، ابذعر، طلخف، اشمعل». كذلك ذهب البلاغيون إلى أن الكلمة الواحدة قد تتنافر حروفها مع الكلمات المجاورة في بيت الشعر كقول الشاعر:

وقبـبـرُ حـربـبـمـكانـ قـفـفـر
وليس قرب قبر حـربـبـقـبـرُ

وقد كاد الجناس يمحي في الشعر المعاصر لنفورنا من البديع اليوم، ولكن الشعر العامي في الوطن العربي ما زال يكثر من استعماله خاصة في العراق، أما في الفصحى فإن استعماله أقل، وقد وجد فيه علي محمود طه موسيقية حبيته إليه فورد في شعره هنا وهناك، ومنه قوله:

لـقـد كـان راعـيـكـ المجـتـبـى
فـاصـبـح رامـيـكـ المـتـبـهـم

وفيه ورد الجناس بين «راعيك» و«راميك» وهو جناس بارع جميل فيه موسيقى، وجناس علي محمود طه الوارد في أغنية الجندول معروف:

مـوكـبُ الغـيـد وعـيـد الكـرنـفـال
وسـرى الجـندول في عـرض القـنال

ومن الجناس قوله:

وشـدو الامـاني وشـجو الذـكر

وقوله:

بالوانه الحـمر جـمرُ الغـضا
وفي نفـحـها لفـحاتُ العـذاب

ولكنّ البلاغيين لم يتفقوا جميعاً على موسيقية الجناس وسواه من أصناف البديع ومنهم عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة»، فهو يذهب إلى أن منبع جمال الشعر يكمن في المعاني لا في الألفاظ. وإلى هذه النظرية نفسها تركز دعوة

المعاصرين إلى ما يسمونه «قصيدة النثر» وهي خالية من الوزن خلواً تماماً، وكل ما فيها من الموسيقى شعرية المعاني التي تتضمنها القصيدة، ويقصدون بها أن تكون المعاني مما اعتاد الشعراء التعبير عنه بالشعر في الأصل، وقد نقلها المعاصرون إلى النثر، وعلى هذا الأساس قالوا «قصيدة النثر». والواضح أنهم بهذا يبعدون فكرة الموسيقى الوزنية عن الشعر ويجعلونها نابعة من المعاني وهي عين فكرة عبدالقاهر الجرجاني، وقد البست ثوباً حديثاً.

ومن فلاسفة الفن الغربيين جان ماري غويو الذي ذهب في كتابه، «مسائل فلسفة الفن المعاصر»، إلى القول إن أبحر الشعر قد أصبحت موسيقى لطول ما استعملها الشعراء، ففي الوزن نفسه موسيقية خفية تملأ قلب السامع. ويتساءل غويو: «هل العاطفة الشعرية مضطرة حتماً إلى التزام صورة إيقاعية موسيقية معينة كما كانت في العصور القديمة، أم أن الشعر في أرفع مراتبه يستطيع أن يستغني عن النظم؟» وهو يرد على هذا السؤال بأن الكلام المنظوم هو اللغة الوحيدة التي تعبر تعبيراً كاملاً عن بعض الحالات النفسية التي يعانيتها الإنسان، فإن لغة الشعر الموزونة مرتبطة بالعاطفة الإنسانية، والعاطفة تميل إلى التعبير عن نفسها بالإيقاع الذي هو تموج منتظم، حيث نرى الإنسان الحزين يميل إلى أن يهتز إلى أمام ووراء، والمضطرب يهز ساقيه هزاً منتظماً، والخطيب إذا تحمس رأيته يدخل على كلامه من الوزن والإيقاع ما لم تكن تلاحظه في أول الأمر، وكلما ازداد فكره قوة وغنى ازداد كلامه إيقاعاً وموسيقى، وما فن الشاعر إلا تثبيت موسيقى الانفعال هذه وتحسينها فإذا البيت الشعري يصعد بنا إلى ذروة الانفعال، والإيقاع ينقل الانفعال إلى قلب السامع. ثم يضيف غويو: إن اللغة الموزونة المنتظمة تحقق اقتصاداً في الانتباه والجهد العقلي، والكلام الموزون أسرع نفاذاً إلى الفكر وأبقى أثراً فيه فهو أداة أكمل، والشعر بانتظام أصواته وفقدان الاصطدام بين كلماته، وانزلاق مقاطعه هيئة لينة متصلة يساعد العقل والذاكرة جميعاً ويهيئ للعاطفة متعة خاصة، ولغة الشعر الموزونة إنما هي موسيقى.

وما من شك في أن القافية إحدى ركائز الموسيقى في الشعر فهي برنينها وجرسها المتكرر تستثير إحساساً بالمتعة والجمال في السامع، لأنها - كما يقول غويو

- وسيلة لإبراز الإيقاع. والقافية، فوق ذلك، تنظيم للفكر ويمكن أن نشبهها بمطرقة الآلة التي تصك النقود ترتفع وتهبط في أزمنة متساوية، وكلما هبطت دمغت البيت فأضفت عليه صورته النهائية. القافية تدخل على الشعر الضياء الغامر فإذا نحن نستشف في القصيدة تقابلاً بين الأجزاء وارتباطاً متبادلاً كأن قوة جاذبة قد شدت بعض الأبيات إلى بعض وجعلتها تدور جميعاً في فلك واحد. هذا الرأي الفلسفي لغويو يجعل موسيقى الشعر كامنة في وزنه وقافيته، وعلى هذا الرأي أغلب النقاد القدماء الذين عرّفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى، ولم يخرج عليه إلا في عصرنا بنشوء ما يسمى بقصيدة النثر، وهي حركة تنتمي إلى جذور غربية وقد بدأها الشاعر الأمريكي وولت ويتمان Walt whitman وانتشرت في أمريكا وأوروبا وما زالت منتشرة.

مهما يكن من أمر فإن هناك شعراء عُرف شعرهم بقوة موسيقاه وجمال إيقاعه، منهم من القدماء: الأعشى الذي سُمّي بصناجة العرب أي موسيقى العرب الذي يعزف ويطرب، ومنهم البحتري الذي قال عنه المتنبي عبارته المشهورة: «أنا وأبو تمام حكيمان وإنما الشاعر البحتري»، وسرّ هذا التفضيل قوة الموسيقى في شعر البحتري، بينما كان المتنبي وأبو تمام يبحثان عن الحكمة ويتأملان أحداث الحياة، ويبرزان خصائص الإنسانية.

ومن المحدثين الذين نجد في شعرهم موسيقى قوية علي محمود طه ونزار قباني. وسنقف عند الشاعر علي محمود طه وقفة مفصلة ونحاول تحليل أسرار الموسيقى الجميلة في شعره، تلك الموسيقى التي صورها الدكتور شوقي ضيف قائلاً إنه يتميز: «... بطنين ألفاظه الخلافة التي تستهوي قارئه برنينها وتؤثر على حواسه بإيقاعاتها، وهذه هي أروع خصائصه، فهو يؤلف القصيدة وكأنه يؤلف جوقات موسيقية، وهي جوقات لفظية ليس فيها فكر عميق ولا استبطان في الإحساس وإنما فيها هذا الشرر اللفظي الذي يجعل أشعاره تتوهج توهجاً».

وحين نبحت عن سر النغم العالي في شعر علي محمود طه نجد كثيراً من الأدباء يذهبون إلى أنه استعمال ألفاظ معينة موسيقية كقوله: «عروس البحر. حلم الخيال. حلو

اللفات. حسناء الزمان. مرح المجداف. حوراء تفني، ليلة حبي. أفراح قلبي. حلم الشعراء. جنة المنى، والواقع أن موسيقى الشعر لا يمكن أن تنشأ عن الفاظ معينة بالذات وإلا كانت الألفاظ تملك الموسيقى وهي في سياقها النثري. والواقع غير ذلك. فإنما تكتسب الكلمات أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد وحسب ما ينسج الشاعر للكلمة من علاقات خفية بما حولها، وبما يبثه فيها من معان توحى بها دون أن تشخصها تماماً، وسرّ هذه الإيحائية في الشعر أنه يكتفي بالرمز والتلميح والإشارة بسبب وجود الوزن والقافية، فالشعر الحق مركّز يعطي المعنى مبهماً خافتاً ويخفي عنا تفاصيله ويأتي الوزن فيشيع فيه موسيقى سحرية نتحسّسها ولا نستطيع تشخيصها تماماً.

والواقع أن أبرز ملامح الموسيقى في شعر علي محمود طه ما نسميه بظاهرة التناغم الصوتي، وهو إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة كقوله يخاطب الله تعالى:

أنا الذي قـسـتُ احـزائـه

الشاعر الشاكي شقاء البشر

ففي الشطر الثاني جاء بأربع كلمات في كل منها حرف شين، وهذا الحرف يمنح البيت موسيقى كثيفة كأنها شكوى إنسانية رتيبة. ونأتي بمثال ثان لدى علي محمود طه فنقرأ قوله:

.....

ونـرقب منه النـدى والنـوالا

مـدائنُ كـانت وراء الظنـون

تـرى النـجم اقـربَ منـها مـنـالا

ففي هذه الأشطر الثلاثة وردت النون في عشر كلمات من مجموع ثلاث عشرة وهو عدد مدهش. وربما ظن قارئ الأشطر أن الشاعر تكلف إيراد حرف النون وهو ظن في غير مكانه، فإن علي محمود طه ليس واعياً أساساً إلى قيام هذه الظاهرة في

شعره، ولا يقل بروزها إلا في قصائده الرديئة التي لا ينفع لها، وهو أمر يدل على أنها ظاهرة غير واعية ترتبط بالانفعال الشعري العميق وبالإبداع.

على أن للموسيقى في شعر علي محمود طه منابع أخرى غير تناغم الحروف، وأحد هذه المنابع أن الحروف التي يكثر الشاعر من استعمالها في شطر ما أو بيت تنسجم في أحيان كثيرة مع المعنى الذي يحتويه، ومثال ذلك قوله في قصيدة له:

قلوبٌ قاسيات قنَّعَتْها

وجوهُ شاعريات نبيله

فإن حرف القاف يسيطر في الشطر الأول وهو حرف خشن صلد ينسجم مع معنى القسوة التي يتحدث عنها الشطر، أما الشطر الثاني فإن حروفه ذات رقة ولين مثل الهاء والشين والنون واللام فضلاً عن حروف المدّ الكثيرة في الشطر وخاصة في كلمة «شاعريات»، وذلك يلائم معنى الرقة فيه. وإذن فإن بين المعنى وجرس الحروف تلاؤماً وتجانساً بحيث يملك المعنى موسيقى داخلية يحيط بها جو من الإيحاء الصوتي.

وهذا مثال ثان نورده في وصف إنسان تاه في الصحراء ومات من العطش:

حرمته الصحراء ظلاً وريفاً

في حواشي واحاتها النضرات

وقد كرر فيه حرف الحاء في أربع كلمات، والحاء حرف يصدر من الحلق وفيه إيحاء بالعطش الشديد لأنه قريب من الصوت الذي يصدر من العطشان المشرف على الموت من الظمأ.

والى جانب ظاهرة التناغم الصوتي، ومشابهة الحرف للمعنى الغالب يملك شعر علي محمود طه ملامح موسيقية أخرى يمكن فرزها وعزلها بحيث ندرسها دراسة نقد وتقييم، وأبرز هذه الملامح ما يسميه نقابنا العرب القدماء بـ«المناسبة»، ويعنون بها كما يقول عبد الغني النابلسي «الإتيان بكلمات مترزات»، ومن ذلك قول علي محمود طه في قصيدة له:

فإنه ناسب بين (يغرب ويمعن) و(نشوته وشهوته) و(شارب الفضة ومسلم الجسم) و(اليوم الأخير والدود الحقير)، وهذه المناسبة تضيف نغماً ظاهرياً على الشعر وقد استعملها الشاعر بوسائل متعددة، منها مثلاً هذا البيت المشهور:

ومنها أيضاً قوله في قصيدة «القمر العاشق».

ومن وسائل علي محمود طه في إحداث الموسيقى استعمال التكرار كما في قوله:

وفيه التكرار لجملة «أه هيهات أن يعود ولو» والمناسبة بين بقية البيتين.

طافوا بساحتك الكريمة فيلقاً

- 10 -

وقوله:

صدف الفؤاد عن الشباب ولهوه

ومضى عن الأحباب غير صدوف

فإن «فيلق» و«صدوف» في آخر البيتين تكرار لكلمة مرت في الشطر الأول، وهذا التكرار يحدث نغماً كالصدى يرتفع بموسيقى البيت إلى أعلى.

ومهما يكن من أمر فإن موسيقى الشعر تبقى خفية متعالية على التشخيص في بعض الحالات، وإلا فما الذي يجعل أشطر محمود درويش التالية تنضح بالموسيقى:

بين ريتا وعيوني بندقية

والذي يعرف ريتا ينحني

ويصلي لإله في العيون العسليه

هل هو كثرة ورود حرف الباء في الأشطر؟ هل هو تجاور الراء في «يعرف وريتا»؟ أم تجاور اللام في عبارة «ويصلي لإله في العيون العسليه»؟ أم هو قوة هذه الباء المشددة في القافية؟ أغلب الظن أن هذه السمات هي التي تحدث الموسيقى الظاهرية، أما حقيقة النغم فتكمن - كما قال عبدالقاهر الجرجاني - في معنى الشعر لا في الفاظه، وكما قال جان ماري غويو في الوزن والإيقاع، وقد يمكن لنا أن نقول إن موسيقى الأشطر الثلاثة تكمن في كل هذه الأشياء معاً، فالموسيقى سر خفي من أسرار الشعر لا يشخصه حتى الشاعر نفسه، حتى ولو اهتمدنا إلى مظاهرها الخارجية.

مقدمات علم العروض

العروض

علم يتناول أوزان الشعر فيحسبها ويذكر التغيرات التي تعتريها من زحاف وعلل، وهذا العلم يساعد الطالب والناقد على تمييز الشعر السليم من الشعر الفاسد المضطرب الوزن، ويساعد الشاعر بأن يثبت أقدامه على طريق الشاعرية ويعينه في العثور على أوزان جديدة يتطور بها الشعر. ولا يفوتنا أن نقول هنا إن الشاعر الأصيل يبدع الشعر الموزون في الغالب دون أن يعرف علم العروض، لأنه يكتسب الحس الموسيقي بكثرة قراءته للشعر السليم وحفظه ولكن شعراء عصرنا خاصة المجددين منهم يقعون في أخطاء عروضية، فنزار قباني مثلاً - وهو شاعر متمكن - ينظم قصيدة من الرجز فيخرج إلى المنسرح في أحد الأبيات دون أن يدري، حتى شوقي شاعر مصر الكبير قد ضبطنا له أخطاء عروضية وقعت في شعره ومسرحياته، لذلك أصبح من الضروري ألا يكتفي الشاعر بمواهبه الشعرية، وإنما يبدأ حياته بدراسة كاملة لعلم العروض تضيف إلى شاعريته سمواً وتألقاً وتحمية من الأخطاء.

وأول من وضع علم العروض بالاتفاق العالم البصري الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي عاش في القرن الثاني الهجري وتوفي سنة ١٧٤هـ. (٦٩١م) ويزعمون أنه اهتدى إلى الفكرة الأساسية في تقطيع الشعر على أساس التفاعيل عندما مر يوماً بسوق الصفارين وسمع دققة المطارق على الطسوت فألهمه هذا أن يقطع الشعر وفتح عليه بعلم العروض، ومن الأدباء من يعارض هذا القول وينفيه مثل الرصافي في كتابه «الأدب الرفيع» وقد ذهب فيه إلى أن صوت المطارق مضطرب لا إيقاع له، ورجح قول آخرين إن الخليل كان عارفاً بالموسيقى وفن النغم فأعانه ذلك على تقطيع الشعر وضبط أوزانه. ويقال أيضاً إن الخليل بن أحمد تعلق بأستار الكعبة وابتهل إلى الله أن يعطيه علماً لم يسبقه إليه أحد بحيث يصبح هو المرجع الوحيد لمن يأتي بعده، وقد استجاب الله تعالى دعاءه وألهمه وضع علم العروض.

ويذهب طائفة من الباحثين إلى أن العرب قبل الخليل كان لهم عروض من نوع ما يستعينون به على تمييز الشعر، وقد يؤيد هذا ما رواه من أنه قد قيل للخليل بن أحمد: هل للعروض أصل؟ قال: نعم، مررت بالمدينة حاجاً فرأيت شيخاً يعلم غلاماً يقول له: قل:

نعم لا. نعم لا لا. نعم لا. نعم لا لا

نعم لا. نعم لا لا. نعم لا. نعم لا لا

فقلت له ما هذا الذي تقوله للصبي؟ فقال هو علم يتوارثونه عن سلفهم يسمونه «التنعيم» لقولهم فيه نعم. قال الخليل: فرجعت بعد ذلك فأحكمتها.

ونقول إن هذا الأسلوب في التقطيع لا يمكن استعماله في البحور كلها، فكيف نزن المنسرح وفيه «مفتعلن»، وكيف نزن الكامل وفيه «متفاعلن»، وكيف نزن «فاعلان» المذيل؟ ذلك أن الزحاف والعلل تقتضي حذف حروف معينة وهذا يفسد القياس بنعم لا بينما كانت تفعيلات الخليل المشتقة كلها من «فعل» أكثر مرونة ومطاوعة. ومهما يكن من أمر فإن الخليل هو الذي وضع أسماء البحور الشعرية التي نعرفها اليوم كالطويل والمديد والوافر والرمل عدا الرجز الذي كان اسمه معروفاً منذ الجاهلية. والواقع أن أكثر بحور الشعر التي وضعها الخليل كانت مستعملة في الشعر العربي، فلم يزد الخليل على ضبط تفعيلاتها ووضع أسماء لها، غير أنه لا ينكر أنه وضع بحوراً لم تكن مستعملة.

أما سبب تسمية الخليل لعلمه بالعروض فقد اختلف فيه الدارسون، ويقال إن كلمة «العروض» من أسماء مكة التي وضع فيها هذا العلم، كما يقال إن سبب التسمية أن الشعر يعرض على هذا العلم فيتبين السليم منه من المضطرب السقيم.

الكتابة العروضية

قبل أن نقطع الشعر يجب أن نكتبه كتابة عروضية، وتعريف الكتابة العروضية أن نكتب العبارات كما تنطقها دون تقيد بقواعد الإملاء العربي، وذلك لكي تكون التفعيلة

مساوية للألفاظ تمام المساواة. إننا حين نزن الشعر، نحتاج إلى أن نلاحظ كل حرف فيه سواء أكان حرفاً صحيحاً أو حرف علة، فكل ما ننطق به يدخل في حساب الوزن حتى لو كان محذوفاً في رسم الإملاء العربي، مثال ذلك الكلمات التالية:

(ذلك) وفيها ألف محذوفة لأنها تنطق (ذالك).

(يس) وهي في النطق خمسة حروف (ياسين).

(هذا) تنطق (هاذا).

(طه) تنطق (طاها).

(هرون) تنطق (هارون).

(اولئك) تنطق (ألألك).

(هؤلاء) تنطق (هاؤلاء).

وهناك كلمات تحذف منها النون، وهو المنون مثل:

حائطٌ حائطُنٌ - كتاباً: كتابُنٌ - في غرفة: في غرفتُنْ، وهناك الكلمات المتصلة بالضمائر منها حروف محذوفة كما في قولنا: « قلمة: قلمهو، أصدقائه: أصدقائهي، كفاة: كفاهو، وكل هذه الحروف المحذوفة تضاف إلى الكلمات عند التقطيع ليكون كل حرف في التفعيلة مقابلاً لحرف في الشطر.

ولكن الكتابة العروضية لا تضيف حروفاً فحسب وإنما تحذف في مقابل ذلك كل حرف يكتب إملائياً ولا ينطق به كما في الكلمات التالية:

عَمْرُو - تحذف الواو الزائدة فيها وتكتب (عَمْر).

مائة - فيها ألف زائدة لا تنطق فنكتبها عروضياً (مئة).

ذهبوا - فيها ألف زائدة تقليدية بعد واو الجماعة وتحذف عروضياً وتكتب (ذهبو).

ومما يحذف في العروض همزة الوصل كقولنا (ما اسمك) فإن ألف اسم زائدة ويجب حذفها عروضياً «مَسْمُك»، أما قبل الحروف الشمسية فلا يكتفى بحذف همزة الوصل وإنما تحذف اللام أيضاً، ويعوض عنها بتشديد الحرف الشمسي كقولنا: (الاتجاه الروحي) ونكتبها في العروض «التَّجَاهِرُ رُوحِي» فالراء هنا حرف شمسي ومن قواعد النطق العربي تشديده وحذف اللام كما في قولنا: الشراع، التجارة، الثورة، الدنيا، السكينة.

وعندما يلتقي في التفعيلة حرفاً مدّ كلاهما ساكن ولا ينطق بهما يحذفان كلاهما، فإذا قلنا «في الشراب» كتبناها عروضياً. هكذا: «فَشْشَرَاب» وسبب حذف الياء التقاء الساكنين وهو كثير الوقوع في الكتابة العروضية.

ومن قواعد التقطيع فكّ التشديد وقلب الحرف المشدد إلى حرفين مثل: «شَدَّة» : شَدَّة، مرَّ بي: مرَّر بي، لتصرَّن: لتصرُتُن.

أما الألف المقصورة فتقلب في التقطيع ألفاً مثل لُبْنَى: لبنا - عطاشى: عطاشا - منى: منا - مشى: مشا.

أجزاء التفعيلات

تنقسم كل قصيدة إلى أبيات، وينقسم البيت الواحد إلى شطرين أو مصراعين كقول الشاعر أكرم الوتري:

متى تفهمين اصفرارَ المغيبِ
وحلكة أفاقنا الغائمِ
وانا هنا فـرقـبـنا الدروبِ
إلى حـيـرةٍ مُـررةٍ دائمةِ
تظنن أن الأمـرَ انـي تـؤوبِ
وتحيـا فـيـا لك من حاله

وينقسم البيت إلى تفعيلات، وتفعيلات الأبيات السابقة (فعولن فعولن فعولن فعولن) مكررة مرتين في شطري كل بيت. وهذه التفعيلات تنقسم إلى أسباب وأوتاد

وفواصل، ومعنى هذا أن الوحدة الكبرى للوزن هي التفعيلة والوحدات الصغرى هي الأسباب والأوتاد، وسندرسها فيما يلي:

١ - الأسباب

السبب: اجتماع حرفين على أحد الوجهين التاليين:

أ - السبب الخفيف: وهو عبارة عن حركة يليها سكون مثل قولنا: لا، رح، سر، دم، عن، هل. ويجوز تكرار السبب مع بقائه سبباً مثل: لا لا، ساروا، نامي، طرنا، وجهي. كما يجوز تكراره ثلاث مرات، كما في قولنا: زورنا، قد جاعوا، هل عادت.

ب - السبب الثقيل: وهو يتألف من اجتماع حرفين متحركين مثل: هو، هي، له، لِمَ، لَكَ، بِهِ، بِكَ.

٢ - الأوتاد

الوتد: هو اجتماع ثلاثة أحرف، وهو نوعان:

أ - الوتد المجموع: وهو توالي حرفين متحركين يليهما حرف ساكن، مثل: لقد، نَعَمْ، صَهْ، فتى، لنا، بَكْمُ، سما، أبى، عصا، إذا.

ب - الوتد المفروق: وهو اجتماع حرفين متحركين يتوسطهما ساكن مثل: نام، راح، سير، جىء، ناد، هِنْدُ، مِصْرُ، شد، كن، نَحْنُ، هن.

٣ - الفواصل

الفاصلة صنفان:

أ - الفاصلة الصغرى: وهي اجتماع ثلاثة متحركات يليها حرف ساكن مثل: رَسَمُوا، دَمَةٌ، يَدُنَا، ضَحِكَا، والحقيقة أنها اجتماع سبب ثقيل وسبب خفيف.

ب - الفاصلة الكبرى: وهي وقوع حرف ساكن بعد أربعة متحركات، مثل: دَفَعْنَا، رَزَقَكُمُ، خَذَلَهُ، شَجَرَةٌ، وَلَدْنَا، عَمَلُهَا، وحقيقتها اجتماع سبب ثقيل ووتد مجموع، ولهذا السبب لا تستعمل الفواصل في التقطيع لأن بين أيدينا أجزاء أقصر منها وأسهل استعمالاً.

وقد جمع العروضيون الأسباب والأوتاد والفواصل في عبارة واحدة يسهل حفظها هي قولهم:

لَمْ أَرَ عَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً

وبعد فقد مثّلنا للأسباب والأوتاد بكلمات ذات معنى وهي في التقطيع تأتي في أغلب الحالات بلا معنى لأنها مجرد أجزاء من الكلمات.

التفعيلات

يشتمل العروض العربي على عشر تفعيلات أصلية هي التي تتألف منها كل بحور الشعر، وسندرج هذه التفعيلات فيما يلي:

١ - فعولن: مثل: سماء، رَجَوْنَا، رَضِيئُكُمْ، إليها، رمانى، بلادي، رؤاكم، ويجوز تكرارها مثل: دروسٌ كثارٌ، فضاءٌ مديدٌ، دعيني أطوفُ، يدي المتني، وتتكون هذه التفعيلة من «فَعُو» وتد مجموع و«لُن» سبب خفيف.

٢ - مفاعيلن: وهي مركبة من وتد مجموع «مفا» وسببين خفيفين «عي» و«لُن»، مثال ذلك: هنا روما. إلى دلهي. صفتُ رُوحِي، شدا قلبي، رميناها، اتيناكم، وقد تتكرر مثل: حكاياتُ حكيّناها، لنا فيها علاّلاتُ.

٣ - مفاعِلَتُنْ: وهي مركبة من وتد مجموع هو «مفا» وسبب ثَقِيل «عَلْ» وسبب خفيف «تُنْ». مثل: أصاحِبُكُمْ، على كَتِفِي، كفى كَذِباً، سَأَرْفَعُهَا، أَعْلَمُكُمْ، مُدْرَسَنَا، يدي وقَمِي، هنا وطني، لقد ذهبوا، وقد تتكرر كما في قولنا: سَأَذْكُرُهُمْ غداً غَدِرْ - تفيض قلوبنا أملاً.

٤ - فاعٍ لاتُنْ: وهي مركبة من وتد مفروق هو «فاعٍ» وسببين خفيفين هما (لا) و(تن) وإنما كان الوند فيها مفروقاً (فاعٍ) لأنه يقابل الوند المفروق (لاتُ) من (مفعولاتُ) في بحر السريع، وتقع هذه التفعيلة في وزن المضارع:

مفاعيل فاع لاتن

مفاعيل فاع لاتن

وهو بحر مشتق من دائرة المشتبه كما سيأتي فيما بعد، وهذه أمثلة على (فاع لاتن): صاحِ دعني، ذاب قلبي، أنتَ طفلٌ. دعك عني، ماتَ حزناً، أصغِ واسمع.

٥ - فاعلاتن: وهي مركبة من سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علا) وسبب خفيف (تُن) وهذه أمثلة: خذ بكفي، يا بلادي، صنت نفسي، عطر زهره، نحن عرب، ما اسم هذا؟ لا تسلني، وقد تتكرر مثل: لا تلمني في هواها، ما سلونا حب سلمي.

٦ - فاعلن: سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علُن) مثل: واقف، مالنا؟ صاحبي، أنتَ لي، اسمعي، مرحبا، وقد تتكرر كما في قولنا: نافع شاعر، زهرة فتحت، يا صديق العرب.

٧ - مُستفعلن: وهي تتألف من سببين خفيفين (مُس) (تَف) ووتد مجموع (علُن) وأمثلتها: مستفهم، قد زارنا، لم نعظم، يا خالقي، لَح كوكبا، في داركم. وقد تتكرر كما في قولنا: ما لي أرى هذا الأسى؟ إن الربي قد ازهرت.

٨ - مُستفعلن: سبب خفيف (مُس) ثم وتد مفروق (تَفَع) وسبب خفيف (لُن) مثل: يا صاحِ نَم، استوف من، ما نحن في، هل أنت من، يحتج لا، وإنما كان الوتد فيها مفروقا لأنه يقابل الوتد المفروق (لات) في بحر السريع الذي هو أساس دائرة المشتبه التي ينتمي إليها الخفيف والمجتث.

٩ - مُتفاعلن: وهي تتألف من سبب ثقيل هو (مُت) وسبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علُن) مثل: مُتتابع، زهر الربي. لَكُم يد. ذهب الدجى، جلست هنا، أنا شاعر. وقد تتكرر نحو: علم العروبة خافق، زمن الخنوع مضى مضى.

١٠ - مَفْعُولَاتُ: سببان خفيفان (مَفْعُ) (عَو) ووتد مفروق (لَاتُ)، وهذه أمثلة: هل تَأْتِينَ؟ ضاع الوقتُ، لا يسمَعُنَ، جاءَ الليلُ، هَيَّا نمشِ، يا لَلْهولِ، هذي دَعْدُ. عاشتُ مصرُ، طُلُ يا ليلُ.

من هذه التفاعيل العشر التي ذكرناها تتألف بحور الشعر، وقد يعتريها تغييرات نقص أو زيادة فتتحول (متفاعِلن) الى (متفاعلاتن) وهي علة زيادة، وتتحول (مستفعلن) إلى (مفعولن) وهي علة نقص.

وتتألف بحور الشعر إما من تكرار هذه التفعيلات كما في بحر الرمل والكامل والمتدارك، أو من المزج بين تفعيلتين أو أكثر كما في الطويل والمديد والمنسرح.

البيت وأقسامه

التقسيمات الشكلية

البيت: كلام موزون تام يتألف من أجزاء عروضية وينتهي بقافية.

الشطر: هو المصراع وهو نصف البيت.

الصدر: هو الشطر الأول.

العجز: هو الشطر الثاني.

ويسمى البيت الذي ينتهي عروضه بنصف كلمة بقيتها في الشطر الثاني بالبيت المدور، مثل قول الشاعر:

أيها الساهرون للكيد في نهـ
م الليالي يا خيبة التدبير

التقسيمات العروضية

العروض: آخر جزء من الصدر، وهي كلمة مؤنثة خلافاً لكلمة العروض حين نقصد بها علم العروض، فإنها تكون إذ ذاك مذكرة.

الضرب: آخر جزء من العجز، وليس من الضروري أن يكون مساوياً للقافية فقد يكون أطول منها.

الحشو: كل ما سوى العروض والضرب في البيت.

القافية والضرب

الضرب كما عرفناه آخر جزء في البيت، أي آخر تفعيلة، أما القافية فهي - بموجب تعريف الخليل - تمتد من آخر تفعيلة فيه إلى أقرب ساكن سابق له مع المتحرك

الذي قبله، فالضرب على هذا غير القافية، وقد تكون القافية أصغر منه كما في قولنا (فاعلاتن) لأن (لاتن) فيها هي القافية بموجب التعريف السابق الذي هو تعريف الخليل. أما الأخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة) فهو يعرف القافية بأنها آخر كلمة في البيت، قال نزار قباني:

كـيـف فـكـرتِ في الزيارـة قـولي
بـعد أن اطفـأت هوانا السنين

فالسنين هنا هي القافية وهو رأي شائع لدى المعاصرين.

قواعد العروض والضرب

هذه قواعد لم يعتد العروضيون أن يدرجوها في كتب العروض، والشاعر عادة يتعلمها من كثرة قراءته للشعر السليم، وقد رأينا أن ندرجها فيما يلي لكثرة ما اعتري الشعر الحديث من أخطاء عروضية. ويبدو أن غير قليل من شعرائنا المعاصرين أصبحوا قليلي القراءة للجيد من الشعر الخليلي بحيث يصعب أن تصبح السلامة العروضية لديهم فيضاً فطرياً وتفتحاً عفويّاً، ولذلك نرى أن نيسر هذه القواعد على الناشئين بالنص عليها نصّاً واضحاً.

والقاعدة في عروض البيت أنها لا تنتهي بضمة ولا فتحة ولا كسرة - باستثناء بحر الهزج والمتقارب - وإنما لابد لها من أن تنتهي دائماً بكلمة مختومة بسكون طبيعي، وهذا السكون يتخذ الأشكال التالية:

١ - الأفعال المنتهية بالسكون مثل: لم يزل، نم، لم يكن، ومنه أيضاً المنتهي بتاء التانيث مثل: تباعدت.

٢ - المقصور مثل: زهر المنى، السما، مرتجى.

٣ - الأفعال المنتهية بالياء مثل: يستقي، يعي.

٤ - المنون مثل: في لحظة، متكسراً، هذا فتى.

٥ - المنتهي بالضمائر مثل: أولادكم، ماذا به؟ الشمس لنا، لم يضحكوا، مسبحتي، دفتراهما، زهراتها، دعي.

٦ - الكلمات التي تنتهي بضمير الجمع للمخاطب والغائب وهما محركان بالضم أو الكسر مثل: أرجلكم، شهداؤهم.

أما ضرب البيت فيختص بما يلي:

١ - أنه لا يرد فيه المنون لأن كل تنوين يفك فيه، وهو بهذا معاكس للعروض.

٢ - يجوز في الضرب تحريك الساكن المجزوم بالسكون بحركة الكسرة ومنه بيت ابن الفارض:

الف الصدد ولي فـؤاد لم يزل

مذ كنت غـير وداده لم يالف

كذلك يجوز تحريك تاء التانيث الساكنة بالكسر كما في بيت ابن الفارض الجميل:

سقتني حميا الحب راحة مقلتي

وكاسي حـيا من عن الحسن جلت

٣ - يصح مجيء المشدد في الضرب على ألا يكون ساكن الآخر، لأنه إذا سکن

اجتمع ساكنان فيحذف الثاني، وسبب الحذف أن قوام الشدة حرفان ساكن

فمتحرك فإذا سکن المتحرك التقى ساكنان صلدان ووجب حذف الثاني

كقول هارون هاشم رشيد:

وانت تظل وا أسفـا

هـ تحـمل إسمك العـربي

ومنه بيت ابن الفارض:

لو اسمعوا يعقوب نكر ملاحه

في وجهه نسي الجمال اليوسفي

ومن تكملة هذه النقطة أن نشير إلى امتناع التقاء حرفين صليدين كل منهما ساكن في الضرب، وهذه قاعدة يجهلها كثير من المحدثين، ومنهم الشاعر المبدع نزار قباني إذ يقول في قصيدة له:

إن كنتَ قَوِيًّا أَخْرِجْنِي مِنْ هَذَا الْمِيمِ
فَإِنَّا لَا أَعْرِفُ فَنَ الْعَمُومِ

وفيه التقى في الضرب واو ساكنة وميم ساكنة وهما حرفان صليدان، والواقع الذي يحدث فعلاً أننا نقف هنا على الواو فهي الروي والميم زائدة، وبذلك اختلّت القافية. ألا يرى الشاعر أن نطق هذين الساكنين معاً مستحيل اللهم إلا إذا حركنا الميم بالفتح وهو ما نصنع بالفعل لكي نجعل النطق ممكناً؟

ولعله معروف أن هذين الشطرين من قصيدة نزار «رسالة من تحت الماء» التي يغنيها عبدالحليم حافظ بلحن للفنان بليغ حمدي، وقد جسد جمال التلحين وحسن أداء عبدالحليم خطأ القافية تجسيدا ظاهرا، لأن عبدالحليم يقول «فأنا لا أعرف فن العوم» ويمدّ الميم في حرارة ووله وحزن مدّاً طويلاً، وطالما أحسست بالضيق وأنا أسمع هذا الموضع من اللحن لأن خطأ القافية جعل المطرب يمدّ ميماً ساكنة لا يمكن مدّها. وقد سمعت مرة هاوياً يغني هذا اللحن فيضطر إلى تحاشي مدّ الميم لصعوبة ذلك، ويمدّ مكانها الواو، وبذلك أصبحت الكلمة «عو» وهي صحيحة عروضياً ولكنها صوت الكلب، وهذه إساءة إلى السياق الموسيقي الجميل الذي وضعنا فيه الشاعر والملاحن والمطرب. وليس من النقد في شيء أن نطعن في قوة حسّ نزار قباني بالموسيقى الشعرية لأنه شاعر موهوب، وإنما الخطأ هنا أنه جمع حرفين صليدين ساكنين من القافية، وجاءت الموسيقى ففضحت الخطأ، كذلك كنت أتمنى أن يتحاشى بليغ حمدي مدّ ميم ساكنة، فالذي يمدّ في الغناء عادة هو حروف المد لا الحروف الصلدة، ولعله - هو وعبدالحليم معاً - انتبها إلى أن إطالة الواو يستثير لدى السامع صوت الكلب وهو قبيح وشنيع، فاضطرا إلى تحاشيها بإطالة الميم، وتعبيرية اللحن هنا تقتضي المد والإطالة، وبذلك يكون الشاعر أكثر مسؤولية عن المزلق في اللحن.

بحور الشعر

البحر هو الوزن الذي يتبعه الشاعر فلا يخرج عنه في القصيدة الواحدة، وقد أجمع الأدباء والدارسون قديماً وحديثاً على أن الخليل بن أحمد لم يضع إلا خمسة عشر بحراً، فجاء الأخفش الأوسط واستدرك عليه ببحر سادس عشر هو المتدارك.

ولكن الباحث عبدالحميد الراضي قد ذهب في كتابه «مسرح تحفة الخليل» إلى أن هذا القول ليس أكثر من زعم باطل، وكلام شائع لا أساس له، فليس من الممكن أن يكون بحر المتدارك قد فات الخليل على أي شكل من الأشكال، وجاء الباحث بدليلين على ما يقول:

١ - إن للخليل بن أحمد نفسه قصيدتين من بحر المتدارك، هذا بعض إحداهما:

سُئِلُوا فَأَبَوْا فَلَقَدْ بَخَلُوا
فَلَبِثُوسَ لَعْمَرَكَ مَا فَعَلُوا
أَبْكَيْتَ عَلَى طَلَلِ طَرِباً
فَشَجَّجَاكَ وَأَحْزَنْكَ الْطَلُّ

وليس من المعقول أن ينظم الخليل من بحر لا يدخله في عروضه.

٢ - إن الخليل رتب بحور الشعر في دوائر وجعل لكل دائرة بحراً أساسياً فكّ منه بقية بحور الدائرة، وفك بعض البحور من بعضها يجعل من المستحيل أن يسهو الخليل عن بحر المتدارك لأنه في الواقع مشتق من بحر المتقارب الذي زعموا أنه بحر الواحد الذي تقوم عليه دائرة المتفق عند الخليل. وقد يقال في الرد على هذا أن الخليل لم يهتد إلى المتدارك لمجرد أنه كان بحراً مهماً لم يرد في الشعر الجاهلي، ولكن هذا القول مردود بأن الخليل قد اشتق من دوائره حتى البحور المهمة فلا يمكن مطلقاً أن يكون ترك المتدارك دون أن يفكه.

مهما يكن من أمر فإن حفظ موازين الشعر وأسمائها يعتبر جزءاً أساسياً من علم الطالب وثقافة الأديب والناقد، وليس حفظها عسيراً فقد حرص أسلافنا على نظم كل بحر في بيت يحتوي على اسم البحر ووزنه بالتفاعيل بحيث إذا حفظ الطالب هذا البيت بقي اسم البحر ووزنه عالقين بذاكرته أبداً.

وأبسط نظم وأوضحه نظم الشاعر صفى الدين الحلبي المتوفى سنة ٧٥٠هـ، وفي دوائر العروضيين نظم ثان متداول هو نظم الشهاب، وقد خصّ فيه كل بحر ببيتين اثنين يتضمنان اسم البحر وإشارة إليه، ثم يأتي بالتفعيلات ويختم البيتين بأية موزونة من القرآن الكريم. ومع أن نظم الشهاب أخف ظلاً وأظرف من نظم الصفى الحلبي إلا أن هذا النظم الثاني أكثر مساعدة للطالب على حفظ أسماء البحور وأوزانها.

دوائر البحور

لاحظ الخليل بن أحمد بما يملك من عبقرية ذهنية خلاقة أن البحور التي استعملها الشعراء العرب تقع في مجموعات عروضية، كل مجموعة منها تترابط بينها ترابطاً يجعل من الممكن أن يفكّ بعض البحور من بعض، وقد عكف هذا العالم الجليل على البحور فوضع هذه المجموعات وسمّى كل مجموعة دائرة.

وخير تعريف للدائرة عندنا أنها العلاقة التي تربط مجموعة من البحور يمكن فكّ بعضها من بعض بحيث نستطيع أن نشق كل بحر من بحور الدائرة من البحر الأساس أو من بقية البحور، وقد قسم الخليل بحور الشعر إلى خمس مجموعات، كل مجموعة تضمها دائرة، وفيما يلي أسماء هذه الدوائر:

١ - دائرة المختلف: وهي تشمل خمسة أبحر اثنان منها مهملان أي غير مستعملين في الشعر العربي، أما الثلاثة الباقية فهي الطويل والمديد والبسيط.

٢ - دائرة المؤتلف: وفيها بحران مستعملان هما الوافر والكامل وبحر ثالث مهمل.

٣ - دائرة المجتلب: وفيها أبحر ثلاثة مستعملة هي الهزج والرجز والرمل.

٤ - دائرة المشتبه: وفيها تسعة بحور، المستعمل منها ستة هي: السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث.

٥ - دائرة المتفق: وقد زعموا أن الخليل وضعها لبحر واحد مستعمل هو المتقارب فكّ منها الأخفش بحر المتدارك وأصبحت تضم بحرین اثنين مستعملين.

ولابد لنا أن نقرر هنا أن الخليل قد اضطر إلى التعسف والافتعال لكي تأتي دوائره سلسلة مضبوطة، فلجأ إلى تغيير تفعيلات البحور من حال إلى حال ليتمكن من إدخالها في الدوائر، ومثال ذلك بحر الوافر فإن وزنه المتداول (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) مكررة مرتين في شطرين، وهذا الوزن لا ينسجم مع دائرة المؤتلف ولا يمكن فك البحرين الآخرين منه بحيث اضطر الخليل إلى أن يزعم أن له أصلاً يجري هكذا: (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)، والواقع أنه لا وجود لهذا الوزن في الشعر العربي ولم يستعمله شاعر واحد، وإنما هو ضروري لكي يستطيع الخليل فك (الكامل) منه.

ومن هذا يبدو أنه لا يمكن استخراج بحر من بحر دائماً اللهم إلا إذا غيرنا تفعيلات البحر كما في بحر السريع وسواه. وقد أدت هذه الدوائر إلى شيء غير قليل من التعقيد في علم العروض، وإن كانت أفادت في هدايتنا إلى بحور جديدة لم تكن موجودة قبل الدوائر.

الشكل في الشعر العربي

يتألف الشعر العربي كله من مجموعات من التفعيلات منسقة على أساليب معينة، والأشكال الشعرية العامة عندنا خمسة ندرجها فيما يلي:

١ - شكل البيت (الشطرين)

ومنه أكثر الشعر العربي، وهو شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتها، قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما في الهزج، كقول الشاعر الفلسطيني أبي سلمى:

فـيـا من لا أسـمـيـها
ولا أنسى أياديها
مفعاعيلن مفعاعيلن
مفعاعيلن مفعاعيلن

وقد يتألف الشطر العربي من ثلاث تفعيلات كما في بحر الكامل، ومثاله قول سليمان العيسى:

باسم العروبة، لا الضباب بمطفئ
مجدي ولا لهب الحقود المسعر
مُثَفَاعِلن مُثَفَاعِلن مُثَفَاعِلن
مُثَفَاعِلن مُثَفَاعِلن مُثَفَاعِلن

وقد يتألف من أربع تفعيلات كما في بحر المتقارب، ومثاله قول عمر أبي ريشة:

حنانك لا تفلتي الذكريات
على وحشتي صورا مُذْعَره
فَعُولُ فَعُولن فَعُولن فَعُولُ
فَعُولن فَعُولُ فَعُولن فَعُولُ

٢ - شكل الشطر الواحد

وهو شعر يتألف كل شطر فيه من تفعيلات ثابتة العدد مساوية لتفعيلات كل شطر آخر، ويكون له ضرب واحد لا يتغير في القصيدة كلها، ومنه ما يسمى في الأدب العربي بالأرجوزة، وكان العرب يجعلونها موحدة القافية كما في قول امرئ القيس:

تَطَاوَلَ اللَّيْلُ عَلَيْنَا دَمَـوُنْ
دَمَـوُنْ إِنَّا مَعَشَشَرُ يَمَانُونْ
وإننا لأهلنا مَحَبَبُونْ

وقد نوعوا القوافي في العصور التالية حين نظموا الأراجيز العلمية مثل الألفيات في النحو وغيرها حيث يكون لكل شطرين منها قافية.

وقد ينظم الشاعر شعراً ذا شطر واحد ثابت الطول من أي بحر يختاره، كما فعل علي محمود طه في قصيدته «ميلاد شاعر» من الخفيف:

ادخلوا الآن ايها المحسنون
جنة كنتم وبها تواعدونا
اجعلوها من البـدائع زونا
واملاوها من الجمال فنونا

٣ - شكل الموشح

هذا شكل يقع بين الشطرين والشطر الواحد لأنه يخلط بينهما، وهو يقوم على نظام المقطوعة المساوية لكل مقطوعة أخرى سواها في القصيدة، ويكون في الغالب شعراً ذا شطر واحد، وإن كانت لازمته تعود دائماً إلى الشطرين، ومنه من شعر أبي بكر محمد بن زهر من بحر الرمل:

ايها الساقى إليك المشـتـكى
قد دعـوناك وإن لم تسـمع
ونديم هـمت في غـرتـه
وبشـرب الراح من راحـته
كلما استـقيظ من غـفـوته

جذب الزق إليه وانكا
وسقاني أربعاً في أربع
ما لعيني عشيت بالنظر
انكرت بعدك ضوء القمر
وإذا ما شئت فاسمع خبري
عشيت عيناى من طول البكا
وبكى بعضي على بعضي معي

وقد تأتي بعض الموشحات بأشطر غير متساوية الطول، كما في الموشح التالي
مما شاع في العصر الأندلسي المتأخر من الرجز:

ليلي طويل
ولا معين
يا قلب بعض الناس
أما تلين؟

ويمكن أن نعدّ هذا إرهاباً تمهيدياً للشعر الحرّ الذي نشأ في القرن العشرين
وخرج على طول الشطر.

كذلك نحتاج إلى أن نشير إلى أن الموشح يعتبر أبرز خروج معترف به على وحدة
القافية في الشعر العربي فهو ينوع القوافي، ولكن على نسق معين يرد متساوياً في
المقاطع كلها.

٤ - شكل البند

هو شكل يخرج على القاعدة العامة في الشعر العربي ونقصد بها تساوي أطوال
الأشطر في القصيدة الواحدة، فهو يأتي بأشطر متجاوزة لا تتساوى أطوالها، فقد يأتي
شطر ذو تفعيلتين إلى جانب شطر ذي أربع، إلى جوار ثالث ذي خمس أو ست أو سبع
أو أي عدد يختاره الشاعر مما تمليه عليه الحاجة التعبيرية.

وقد نشأ هذا الشكل في العراق في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) واستعمل في المراسلات الإخوانية غالباً، دون أن ينتقل إلى سائر أقطار الوطن العربي إلى حد أن الشعراء خارج العراق لم يسمعوها به إلا في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الهجري (العشرين الميلادي).

ويتركب هذا الشكل تركيبة غريبة لا مثيل لها في شعرنا، فهو يداخل بين بحرین اثنين من بحور دائرة المجتلب هما الرمل والهزج مستعملاً ضربين اثنين من كل بحر يناوب الشاعر بينهما في نظام دقيق عجيب. وهذا مثال له من شعر علي باليل الحسيني من شعراء القرن الثاني عشر الهجري:

فَتَقَّ الْغَيْثُ عَيُونَ النَّرْجَسِ الْغَضُّ (فاعلاتان)

فجاءت شاخصات تنظر الآثار بالأحداق

والأفكار مثل العالم العامل يتلو زُيْرَ

المجدِ خشوعاً (فعولن)

وترى الطلّ على حافاته كالدمع في الجفّن (فاعلاتان)

سقى الله أويس النرجس الغضّ زلالاً (فعولن)

مالها عن ربة النرجس كالإنسان ذكراً (فاعلاتن)

وقد خرج هذا الشكل المتأخر على وحدة القافية خروجاً تاماً، ذاهباً أبعد حتى مما وصل إليه الموشح، فالقوافي تتغير بلا نسق غالباً، ونظام المقطوعة قد اختفى اختفاء تاماً.

٥ - شكل الشعر الحر

هو شكل ظهر في القرن العشرين ورتب تفعيلات الخليل بن أحمد ترتيباً جديداً، فإنه يقع في أشطُر غير متساوية الطول مثل البند، ولكنه يقتصر على وزن واحد، أما

الضروب والقوافي فمنوعة لا تنسيق لها، لأن الشاعر يخرج من ضرب، إلى ضرب ومن قافية إلى قافية بلا ترتيب معين وحسب حاجة الموسيقى والمعنى فيه. وكثير من الشعراء الجدد قد نبذوا القافية اليوم نبذاً تاماً وخرجوا منها إلى الشعر المرسل (Blank Verse).

ومن المهم أن نتذكر أن الشعر الحر لم ينشأ عن البند مع أنه قريب منه في ملامحه العامة، وذلك لأن البند بقي مجهولاً حتى أواخر العقد السادس من القرن العشرين، عندما صدر أول كتاب عنه بقلم عبدالكريم الدجيلي.

ولقد اكتسب الشعر الحر أهمية كبيرة في عصرنا، وسوف ندرس نماذج مع أكثر بحور الخليل التي سندرسها، وسنلاحظ أولاً أن الشعر الحر قائم على بحور الشعر العربي نفسها لا يخرج عنها إلا في نظام تنسيق التفعيلات، مثال ذلك أن بحر الكامل يأتي عند الخليل كما يلي:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وفيه ترد التفعيلة (متفاعلن) ثلاث مرات في كل شطر، ويتكرر هذا النظام في كل بيت من أبيات القصيدة حيث تتساوى أطوال الأَشْطُرِّ تساوياً تاماً لا يخرج عليه الشاعر مطلقاً. وقد جاء الشاعر الحديث في شعره الحر فغيّر تنسيق هذه التفعيلات، فهو قد يأتي بأربع منها في الشطر الأول، ثم بواحدة أو اثنتين في الشطر الثاني، وفي الشطر الثالث قد يأتي بست منها، وفي الشطر الرابع بثلاث. وهذا مثال من الشعر الحر نقتطفه لنزار قباني من مجزوء الوافر (مفاعلتن ومفاعيلن).

أتى أيلولُ أمأهُ (٢)

وجاء الحزن يحمل لي هداياه (٣)

ويترك عند نافذتي مدامعه وشكواه (٤)

دمشقُ دمشقُ يا شعراً على حدقات أعيننا كتبناه (٥)

ويا طفلاً جميلاً في ضفائنا صلبناه (٤)

جثونا عند ركبته (٢)

وذبنا في محبته (٢)

إلى أن في محبتنا قتلناه (٣)

والشعر الحرّ يستعمل أحد شعر بحراً من بحور الشعر العربي الستة عشر، وقد حاول أيضاً أن يخترع بحوراً جديدة لم ترد في الشعر العربي مستفيداً من بعض اللفقات في عروض الخليل.

هذه نبذة قصيرة عن الشعر الحر جئنا بها للتمهيد، وسندرس هذا الشعر مفصلاً خلال دراستنا للبحور التي يمكن نظمه منها.



ختاماً نقول إن هذه الأشكال الخمسة تشمل كل الأشكال التي وردت في الشعر العربي، وتدخل تحتها كل فنون الشعر التي ذكرها العروضيون كالزجل والدوبيت والمواليا وسواها. وأكثر فنون الشعر يقوم على أساس المقطوعة، ومنه غزل البنات في العراق وهو شعر عامي يستعمل وزناً مشتقاً من بحر البسيط قوامه مقطوعة صغيرة كل الصغر، ولكن المتأخرين تفتنوا في شكل المقطوعات تفناً كبيراً ونوعوا القوافي تنويعات مبتكرة، كما في قصيدتي «لحن للنسيان».

لِمَ يا حياه

تذوي عذوبتك الطرية في الشفاه؟

لِمَ وارتطام الكاس بالفم لم يزلْ

في السمع همسٌ من صداة؟

ولِمَ المللُ

يبقى يعيش في الكؤوس مع الأمل

ويعيش حتى في مرور يدي حُلم

فوق المباسم والمقل؟

ولم الألم

يبقى رحيقي المذاق اعز حتى من نغم؟

ولم الكواكب حين تغرب في الأفق

تفتّر جذلي للمعدم؟

إن كل مقطوعة في هذه القصيدة تستعمل قافية موحدة تخرج عليها قافية الشطر الثالث التي لا يرد لها مماثل في المقطوعة، وإنما تجيء مماثلاتها في المقطوعة الثانية التي تلتزم روي الشطر الثالث من المقطوعة السابقة في ثلاثة أشطر يشذ عنها الشطر الثالث منها فلا يكون له مماثل في المقطوعة، وإنما يجد ثلاثة مماثلات له في المقطوعة الثالثة، وهكذا تستمر القصيدة: يشذ الشطر الثالث من كل مقطوعة لأنه يرتبط بالمقطوعة التالية، فكأنه يمهد لها، وهذا الارتباط الدائم يوحد القصيدة ويضفي عليها موسيقى، وهذا النسق في القوافي كان النسق الذي اختاره الشاعر الإيطالي دانتي في مطولته المشهورة «الكوميديا الإلهية».

دائرة المختلف

بحر الطويل

أصل وزنه

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وله عروض واحدة لا تتغير وثلاثة أضرب كلها مستعمل في الشعر العربي، أما العروض فهي مقبوضة دائماً.

القبض: حذف الخامس الساكن من (مفاعيلن) فتحول إلى (مفاعلن) ويصبح الوزن كما يلي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومنه قول الشاعر بدوي الجبل:

وفارقتُ إذ فارقتك الطينَ وحدهُ

وعادت إلى نفسي عطوري وانواري

والموضع الوحيد الذي تأتي فيه عروض الطويل تامة غير مقبوضة هو ما يسمى بالتصريع حين يكون الضرب تاماً، وتعريف التصريع أن يأتي الشاعر بعروض مساوية لضرب القصيدة دونما تقييد بالقبض، ويعني هذا وجود القافية في عروض البيت، وأكثر ما يستعمل هذا في مطلع القصيدة وإن كان وروده خلال القصيدة مستحباً مستلطفاً عند العرب، ومن أمثلة المصراع بداية القصيدة التالية للشاعر حميد الخاقاني:

نحرتُ على صدر المسافات أثاري

واخفيتُ في صمت القناديل اسماري

واحنيتُ للريح الغضوب زوارقي
ونوبتُ في ليل المتاهات اقماري

فالبيت الأول مصرّع، ولذلك خالف قانون القبض في عروض الطويل فكان تاماً كالضرب.

تشكيلات الطويل

التشكيلة اصطلاح وضعناه للدلالة على مجموع العروض والضرب في البيت الواحد، فإذا طلب إلينا تعيين التشكيلة في البيت التالي:
أبا منذر كانت غروراً صحيفتي
ولم اعطكم في الطوع مالي ولا عرضي

قلنا إنه من الطويل ذي العروض المقبوضة والضرب التام، وللطويل ثلاث تشكيلات تكون العروض فيها واحدة لا تتغير في الحالات الثلاث مع تغير الضرب، وسنحصى هذه التشكيلات فيما يلي ونمثل لها:

١ - العروض المقبوضة وضربها الأول التام، وقد مر مثالها، وهذا مثال ثالث لها من شعر ابن الفارض:

أحبّاي أنتم، أحسنّ الدهر أم أسا
فكونوا كما شئتم أنا ذلك الخِلُّ

ونلاحظ هنا أن العروض كانت مخالفة للضرب فهي (مفاعِلن) بينما الضرب (مفاعِلن) ويسمى مثل هذا البيت مصمتاً.

٢ - العروض المقبوضة وضربها المائل: وتعريف المائلة أن يكون الضرب مساوياً للعروض، ومنه قول طرفة بن العبد:

سئبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً
ويا تيكَ بالأخـبـار من لم تزود

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومنه أيضاً قول ابن الفارض:

غرامي اقم صبري انصرم دمعني انسجم
عدوي احكم دهرني انتقم حاسدي اشمتم
اعد عند سمعي شادي القوم ذكر من
بهجرانها والوصل جادت وضئت

٣ - العروض المقبوضة وضربها الثالث المحذوف المعتمد: تعريف (الحذف) انه حذف السبب الخفيف من (مفاعيلن) فتصبح (مفاعي) وتنقل إلى مساويتها (فعولن)، ولهذا النقل شروط سنذكرها بعد قليل.

وتعريف (الاعتماد) انه سقوط الحرف الخامس من (فعولن) السابقة للضرب وبذلك يصبح الوزن كما يلي:

اقيموا بني النعمان عنا صدوركم
والا تقيموا صاغرين رؤوسا
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ملاحظة أولى مهمة

في تشكيلة الطويل المحذوف المعتمد يشذ تغير الضرب عن كل مماثلاته في العروض العربي، ووجه الشذوذ شيان:

١ - إن تغير الضرب يشمل تفعيلتين اثنتين لا واحدة كما في سائر الحالات.

٢ - إن هذا التغير كان جزء منه في الحشو مع أنه تغير لازم أو واجب يتحتم على الشاعر أن يورده في كل بيت من أبيات القصيدة خلافاً لتغير الحشو في أي موضع آخر من العروض العربي لأنه يكون غير لازم، أي اختيارياً يستعمله الشاعر أو لا يستعمله.

(وقد زعم العروضيون أن الاعتماد يقع في المتقارب أيضاً ولم يأتوا بدليل مقنع، ولذلك امتنعنا عن ذكره).

ملاحظة ثانية

عندما اعتري الحذف التفعيلة (مفاعيلن) التي هي ضرب الطويل الأصلي حذف منها السبب الخفيف (لن) فأصبحت (مفاعي) ونقلت إلى مساويتها (فعولن) ومثل هذا يحدث في العروض كثيراً، ويشترط في الكلمة التي تنقل إليها أربعة شروط:

١ - أن تكون الكلمة مشتقة من الجذر (فعل).

٢ - أن تكون مختومة بالنون.

٣ - أن تكون ذات صيغة عربية مألوفة وموجودة في المعجم.

٤ - أن تكون حركاتها وسكناتها مماثلة للكلمة الأصلية.

ولهذا نقلنا (مفاعي) ذات الصيغة غير المألوفة إلى (فعولن) التي توافرت فيها الشروط الأربعة. وأكثر تفعيلات العروض العربي منتهية بالنون عدا تفعيلات معدودة ستأتي في مواضعها من دراستنا، وإحداها (فعول) المصابة بالاعتماد في الطويل، وقد مرت بنا.

الشعر الحر من الطويل

يسمي المعاصرون الشعر الحر بشعر التفعيلة لأن وحدته هي (التفعيلة) ومن تكرارها في كل شطر تتولد القصيدة الحرة. وقد مرّ بنا مثال من الشعر الحر من مجزوء الوافر، وكانت التفعيلة هناك موحدة في القصيدة كلها (مفاعِلْتُنْ) ويصيبها العصب في الحشو (وهو إسكان الخامس المتحرك) فتصبح (مفاعِلْتُنْ) وتنقل إلى مساويتها (مفاعيلن). فمثل هذه القصيدة تقوم على تفعيلة واحدة من أولها إلى آخرها.

وسنذكر فيما بعد البحور ذات التفعيلة الواحدة.

أما الطويل فهو بحر تجتمع في شطره ثلاث تفعيلات مختلفة (فعولن) و(مفاعيلن) و(مفاعلن) وليس فيه تفعيلة مكررة بحيث يتوافر شرط الشعر الحر، فهل يصحّ إذن أن

ينظم الشاعر قصيدة حرة منه؟ أما إذا أردنا أن تكون وحدة الوزن تفعيلة واحدة لا تتغير فإن الشعر الحرّ من الطويل غير ممكن، ولكن بدر شاكر السياب أراد أن يجرب مثل هذا فنظم قصيدة حرة من الطويل سنقتطف منها هذا المقطع:

تنامين أنتِ الآنَ والليل مقمَرُ
أغانيه أنسامٌ وراعيه مزهرُ
وفي عالم الأحلام من كل دوحةٍ
تلقّاك معبرُ
وبابٌ غفا بين الشجيرات أخضرُ
لقد اثمر الصمت الذي كان يثمرُ
مع الصبح بالبوقات أو نوح بائعٍ
بتينٍ من الذكري وكرمٍ يقطرُ
على كل شارعٍ
فيحسو ويسكرُ
برفقٍ فلا يهذي ولا يتنمّرُ

وحيث ندرس هذه القصيدة نجد أكثرها يتألف من شطر اعتيادي من الطويل المقبوض، وكان إحساس الشاعر بوجوب تنويع أطوال الأَشْطَر حافزاً له على أن يأتي بأشطر أقصر، ووجد أنه لا يستطيع ذلك فهو لا يستطيع أن يعطينا شطراً من تفعيلة واحدة (فعولن) لأن هذا يخرج قصيدته إلى المتقارب، كذلك لاحظ أنه لا يستطيع أن يأتي بشطر ذي ثلاث تفعيلات لأنه يكون خارجاً عن الوزن خاوياً من الموسيقى، ولم يبق أمامه إلا أن يجعل الأشطر الأقصر ذات تفعيلتين بحيث أصبحت وحدة القصيدة مكونة من تفعيلتين اثنتين لا واحدة، فكل تفعيلتين تكونان وحدة كقوله:

على كل شارعٍ : فعولن مفاعلن
فيحسو ويسكرُ : فعولن مفاعلن

وهذا خارج عن قاعدة الشعر الحر الذي هو

شعر تفعيلة واحدة، ولا بد لنا أن نشير إلى أن الأشطر الحرة في الطويل ستكون إما ذات أربع تفعيلات أو اثنتين، فالعدد زوجي دائماً بسبب كون الوحدة تفعيلتين، وإذا حاول الشاعر أن يأتي بست تفعيلات كان ذلك كما يلي مثلاً:

وبابٌ غفا بين الشجيرات اخضرُ المسامير سحرًا

وهو يبدو على شيء من الثقل، ولذلك لم يأت في قصيدة بدر وإنما تحاشاه، وعلى ذلك يكون الشعر الحر من الطويل خروجاً على قاعدة وحدة التفعيلة كما يكون فيه توتر يعرقل الانسياب الموسيقي. ومع ذلك نترك الحكم على هذا للزمن فقد يمضي الشعراء في تطويع الوزن الطويل الحر حتى يلين ويصبح مقبولاً.

جوازات الطويل

حين نتحدث عن التشكيكة فنحن نتناول التغييرات اللازمة التي يجب أن ترد في كل بيت من أبيات القصيدة، أما التغييرات التي تقع في الحشو - التي نسميها الجوازات - فهي اختيارية جميعاً بحيث يستطيع الشاعر أن يوردها في بيت أو بيتين دون أن يلتزم بها، وقد رأينا أن (الاعتماد) هو التغيير الوحيد اللازم، وسنتناول الآن الجوازات التي تقع في حشو الطويل وأشهرها ثلاثة:

١ - القبض: وهو حذف الخامس الساكن من (فعولن) فتصبح (فعول) كما يلي:

فعولٌ مفاعيلن فعولٌ مفاعلن

وهذا حسن كثير في الشعر ومنه لابن الفارض:

ويا جسدي المضنى تسلٌ عن الشفا

ويا كـيـدي من لي بان تتفئتي

٢ - الكف: وهو حذف السابع متى كان ساكناً وثاني سبب فتتحول (مفاعيلن)

إلى (مفاعيل) وهو نادر الوقوع في الطويل السائغ، ومنه لامرئ القيس:

الاربَ يوم لك منهن صـالـح

ولا سيـمـا يوم بدارة جلجل

٣ - الخرم: وهو من التغيرات المألوفة في الشعر القديم ولم يعد المعاصرون يستعملونه، وفيه تحذف فاء (فعولن) فتصبح (عولن) وتُنقل الى مساويتها (فَعْلُنْ) ولا يقع هذا إلا في التفعيلة الأولى، ويسمى الطويل عندها (أثلم) وهو كثير في الشعر القديم، ومنه قول الفرزدق:

لما رايت الأرض قد سُدَّ ظهـرها
ولم ترَ إلا بطنها لك مـخرجـا
فَعْلُنْ مفاعيلن فعولن مفاعلن
فَعْلُنْ مفاعيلن فعولن مفاعلن

نظم الصفي الحلبي:

طويل له بونَ البحـور فضائلُ
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلُ

نظم الشهاب:

اطال عَنولي فيكَ كـفرانـه الهوى
وامنتَ ياذا الظبي فـأنسَ ولا تُنفـز
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
(فمن شاء فليؤمّنْ ومن شاء فليكفرْ)

خاتمة حول بحر الطويل

يعتبر بحر الطويل عند القدماء من أهم البحور وقد يكون أهمها إطلاقاً لما يساعد عليه من استرسال في الفكر، وطول في العبارة، ولما له من موسيقى متدفقة، وقد أجرى بعض الأدباء إحصائية انتهى بها إلى أن القصائد المنظومة من الطويل تبلغ ثلث الشعر العربي.

وأكثر ما يستعمل هذا الوزن في قصائد الحكمة والتأمل الفكري، وإن كان يستعمل كثيراً في المدح والفخر والثناء أيضاً. ولكننا لو راجعنا الشعر المعاصر ذا

الاتجاهات الحديثة لرأينا استعمال هذا البحر قليلاً، ومازال دوره في شعرنا يضعف حتى جاءت حركة الشعر الحر فقضت عليه تقريباً لأن الوحدة فيه تتكون من تفعيلتين كما رأينا بحيث يندر استعماله في هذا الشعر القائم على التفعيلة.

ومهما يكن من أمر فإن اطراح بحر الطويل من حياتنا الشعرية المعاصرة خسارة أدبية، ولا بد للشاعر الحديث من أن يعود فيتناول هذا الوزن ويستعمله في شعر جديد ذي روح عصرية دون أن يتأثر بالصور القديمة التي قد تكون أثقلت الوزن بذكرات لا تعباً لها الحياة المعاصرة كثيراً.

دائرة المختلف

بحر المديد

اضطر الخليل بن أحمد إلى أن يجعل وزن المديد في دائرة المختلف كما يلي:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

ثم قال إنه مجزوء وجوباً لأنه يعلم يقيناً أن الشكل الذي جاء به لا وجود له في الشعر العربي، أما الذي سماه مجزوءاً فهو الشكل الوحيد الذي استعمله الشعراء وهو ذو ثلاث تفعيلات ويجري كما يلي:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ومن ثم فقد كان ينبغي أن يكون هذا هو الأصل لا أن يعتبر مجزوءاً من أصل وهمي لا حقيقة له ولا وجود.

تشكيلات المديد

يذكر العروضيون للمديد سبع تشكيلات سنكتفي بأربع منها هي المستعملة المستساغة، ولن يريد التوسع الرجوع إلى كتب العروض المتداولة.

١ - العروض الأولى (ويسمونها العروضيون السالمة مع أنها هي المجزوءة وفق تسمية الخليل) وضربها الواحد السالم:

يا لبكر أنشروا لي كليباً

يا لبكر أين أين الفـ

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

٢ - العروض الثانية المحذوفة المخبونة وضربها الأول المماثل:

الحذف = حذف السبب الخفيف من (فاعلاتن) فتصبح (فاعلا) وتنقل إلى مساويتها (فاعلن).

الخبن = حذف الثاني الساكن من (فاعلن) فتصبح (فَعْلُنْ) ويصبح الوزن كما يلي:

غَيِرُ مَاسُوفٍ عَلَى زَمَنِ
يَنْقَضِي بِالْهَمِّ وَالْخَرْنِ
إِنَّمَا يَرْجُو الْحَيَاةَ فَتَى
عَاشَ فِي أَمْنٍ مِّنَ الْمُحَنِّ
فَاعِلَاتِنِ فَاعِلُنْ فَعْلُنْ
فَاعِلَاتِنِ فَاعِلُنْ فَعْلُنْ

٣ - العروض الثانية المحذوفة المخبونة وضربها الثاني الأبتري:

البتري = اجتماع الحذف والقطع.

الحذف = تتحول به (فاعلاتن) إلى (فاعلن).

القطع = حذف ساكن الوجد المجموع من (فاعلن) وتسكين ما قبله فتتحول (فاعلن) إلى (فاعِلْ) وتنقل إلى مساويتها (فَعْلُنْ).

ويصبح وزن المديد كما يلي:

طَارَ قَلْبِي مِنْ هَوَى رَشَّابٍ
لَوْ دَنَا لِقَلْبٍ مَّسَا طَارَا
فَاعِلَاتِنِ فَاعِلُنْ فَعْلُنْ
فَاعِلَاتِنِ فَاعِلُنْ فَعْلُنْ

٤ - المديد المشطور:

الشطر = حذف نصف البيت وإبقاء نصفه، وتجري هذه التشكيلة كما يلي:

فَاعِلَاتِنِ فَاعِلُنْ
فَاعِلَاتِنِ فَاعِلُنْ

ومنه قول شاعرة عربية قديمة ترثي ولدها:

طاف يبغى نجوة
من هلاك فـهـلك
ليت شعري ضلّة
أي شيء قتلتك
أمريض لم تغد
أم عود خـتلك
كل شيء قتلت
حين تـلقى أجـلك
والمنايا رصـد
للفتى حيث سـلك

وذهب طائفة من العروضيين إلى أن المديد لا يأتي مشطوراً، أما هذه الأبيات فهي عندهم من المديد الوافي الذي قلنا عنه إنه لا يرد إلا في الدائرة، ومن ثم فيجب أن تكتب الأبيات كما يلي:

طاف يبغى نجوة من هلاك فهلك
ليت شعري ضلة أي شيء قتلتك

وعند هذا يرد عليهم الاعتراض: لماذا ختمت الشاعرة كل شطر بقافية؟ ويجب العروضيون إنه مصرع، وذهب الزجاج إلى أن الأبيات من مجزوء الرمل المحذوف العروض والضرب، والواقع أنه ليس في بحر الرمل عروض مجزوءة محذوفة كما سيرد عند دراستنا للبحر، غير أن هذا هو ما ذهب إليه الخليل، ونقول في الرد عليه إنه ليس في نظر العقل ما يمنع من أن يكون للرمل مجزوء محذوف العروض والضرب خاصة وأن له وافياً محذوف العروض والضرب، وما يسوغ في الوافي يسوغ في المجزوء والأذن تقبله تماماً.

جوازيات المديد

ينخل في حشوه الخبن في كل من (فاعلاتن) و(فاعلن) وهذا كثير سائغ ومنه قول تأبط شرا:

وله طعمـمان أَرِيْ وشـرِيْ
وكـلا الطـغـمـين قـد ذاق كـُلُ
فـعـلاتن فـاعـلن فـاعـلاتن
فـعـلاتن فـاعـلن فـاعـلاتن

ومن صور (فاعلن) المخبونة قول الشاعر:

طَلَقَ اللّٰهُـــو فـوَادِي ثـلاثا
لا ارتجـاعُ لي بـعد الثـلاثِ
فـاعـلاتن فـعـلن فـاعـلاتن
فـاعـلاتن فـعـلن فـاعـلاتن

نظم الصفي الحلبي:

لمديد الشعـر عند صـفـات
فـاعـلاتن فـاعـلن فـاعـلاتُ

نظم الشهاب:

يا مـديـدَ الـهـجرِ هل من كـتابِ
فـسـيـه آيـاتُ الشـفـفـا للـسـقـيمِ
فـاعـلاتن فـاعـلن فـاعـلاتن
(تلك آيات الكتاب الحكيم)

خاتمة حول بحر المديد

يرد هذا الوزن - بتشكيلته الأولى - في الشعر القديم على ندرة وقلة، أما في الشعر الحديث فقد اختفى اختفاء تاماً، فلم ينظم منه أحد على الإطلاق اللهم إلا قصيدة واحدة نُشرت في مطولتي «مأساة الحياة واغنية للإنسان» وأولها:

نحن بالأمس تركنا صـبـابـنا
ووهبنا للسـمـاء هوانا
ودفنا كل حباً عـمـمـيـق
في مكانٍ لا تعـيـيه رؤانا
ولفـفنا في نهولٍ أبـيـد
كلّ دُربٍ قطعـتْهُ خطانا

والطريف أن طائفة من الأدباء الذين لهم علم محدود بالشعر يظنون المديد (حين يقرأونه) بحر الخفيف مكسوراً ويتهمون ناظمه بجهل الأوزان، وسبب هذا الخطأ أن وزن الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهو قريب من وزن المديد (فاعلاتن فاعلاتن) فيختلط على المبتدئين الوزنان، خاصة وأنهم يجدون أسماءهم تجهل المديد وتستهنه وتنفر منه (مع أنه في الواقع وزن جميل).

ومما يؤيد غربة المديد في عصرنا ما حدث لي في بداية حياتي الأدبية عام ١٩٤٠، وكنت قد دخلت كلية التربية (دار المعلمين العالية إذ ذاك) لدراسة اللغة العربية، وقد جعلوا لنا سنة تحضيرية ندرس فيها، فيما ندرس، الكيمياء والرياضيات، وهما مادتان كنت أنفر منهما وأؤمل أن ينجيني التخصص في اللغة العربية منهما، فأوقعني الله فيهما لحكمة أجهلها.

وقد حدث في امتحان الكيمياء الشهري أن كنا مكلفين بالإجابة عن أربعة أسئلة، فأجبت عن ثلاثة وبقي سؤال فيه مسألة رياضية، وأنا أمقت مسائل الرياضيات، وحين عجزت عن الإجابة أثرت ألا أترك موضع الإجابة فارغاً، لذلك نظمت مقطوعة شعرية من ستة أبيات من بحر المديد يجري أولها هكذا:

هذه مسألة ما تحل
نالني منها العذاب الأجل
كلما رمت التخلص منها
كدني إشكالها المصمَّم

وقد جئت بكلمة «المصمّل» الثقيلة لأعبر بالإيحاء عن ثقل المسألة كلها «واضحك الأستاذ»، ثم أعطيت ورقة الامتحان للأستاذ.

وفي الدرس التالي أعاد الأستاذ أوراق الامتحان وقال لي نصّاً:

«لقد أجبت عن ثلاثة أسئلة إجابة صحيحة فدرجتك ٧٥ ، أما السؤال الرابع فقد أجبت عنه بقصيدة، وقررت أن أفحصها فإذا كانت صحيحة الوزن أعطيتك عليها درجة كاملة، وحين كنت أجهل الأوزان رجعت إلى رجل خبير بالشعر وأوزانه وعرضت عليه قصيدتك، ويوسفني أنه قال إن قصيدتك كانت من بحر الخفيف، ولكن كل أخطرها مكسورة وليس فيها شطر واحد سليم، لذلك يا نازك فليست لك درجة على السؤال». وقلت للأستاذ: «يوسفني أن يكون هذا الخبير الذي لجأت إليه ناقص العلم، إن أبياتي لم تكن من الخفيف، وإنما هناك بحر لا يعرفه هذا الخبير اسمه المديد، وأبياتي منه لا من الخفيف». قال الأستاذ وهو رجل كيميائي لا علم له بالشعر: «لست أدري كيف أتهم علم مثل ذلك الرجل الفاضل ، لذلك عليك يا نازك أن تقنعي بدرجة ٧٥» وكان واضحاً لي أن أستاذ الكيمياء يمزح فحتى لو كانت أبياتي في نظره سليمة الوزن لما قيمها باعتبارها جواباً كيميائياً، ولكن المسألة كلها غاظتني ادبياً وشعرياً.

والعبرة العروضية التي نستخلصها من هذه الحكاية أن كثيراً ممن يظنهم غير المختصين خبراء في العروض والشعر هم في الحقيقة قد حفظوا شيئاً وغابت عنهم أشياء، والأمر كذلك بين الشعراء أنفسهم، فالكثيرون منهم مبتدئون في الأوزان، والناس يظنونهم متمكنين باهرين في علمهم.



دائرة المختلف

بحر البسيط

وزنه المألوف المستعمل في الشعر العربي ذو ثمانية أجزاء، ويجري كما يلي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولكن الخليل غيَّره في الدائرة لكي يستطيع اشتقاقه من الطويل فجعله على الصورة التالية:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولما كان هذا الوزن غير موجود في الشعر العربي اضطر الخليل إلى أن يقول إنه لا يجيء تاماً سالماً في عروضه وضربه مطلقاً، وإنما يجب خبئهما في الحالات كلها فتحذف الألف من فاعلن، وليس يخفى أنه لولا هذا الأصل الوهمي لما اضطررنا إلى إدخال الخبن على العروض والضرب.

تشكيلاته

يورد العروضيون للبسيط سبع تشكيلات، وسنكتفي بثلاث منها هي المستعملة بكثرة في الشعر العربي تاركين البقية لمن يريد التوسع.

١ - العروض الأولى المخبونة وضربها الأول المائل، ومنه للطغرائي:

مجدي أخيراً ومجدي أولاً شرعُ

والشمسُ رآدُ الضحى كالشمس في الطُّفلِ

٢ - العروض الأولى المخبونة نفسها وضربها الثاني المقطوع:

القطع = حذف ساكن الوجد المجموع وإسكان ما قبله فتتحول (فاعِلن) إلى (فاعِلْ) وتنقل إلى مساويتها (فَعِلْن) بإسكان العين، ويصبح الوزن كما يلي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلْن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلْن

ومنه بيت أنور العطار:
تنسى به حَزَّةٌ في القلب موجعةً
مشطورةً من أسى كآلهم ملحاحٍ

٣ - مُخْلَعُ البسيط

وهو العروض الثانية المجزوءة المقطوعة المخبونة وضربها المماثل:

الجزء = حذف تفعيلة من كل من الشطرين وعندها يجري الخبن والقطع على آخر تفعيلة من الشطرين وهي (مستفعلن) فتتحول إلى (مُتَفَعِلن = مفاعِلن) بالخب، ثم تتحول إلى (مفاعِلْ) بالقطع وتنقل إلى مساويتها (فَعولن) ويصبح الوزن كما يلي:

مستفعلن فاعلن فَعولن
مستفعلن فاعلن فَعولن

ويسمى هذا الوزن «مُخْلَعُ البسيط» وهو وزن طريف جميل الوقع، ومنه قول الشاعر أجد الطرابلسي:

قـالـت بل اـمـرـخ وعش طروبـا
ترجـو خلوداً؟ وما الخلود؟

جوازات البسيط

من التغيرات في حشو البسيط الثلاثة التالية:

١ - الخبن في (فاعِلن) فتصبح (فَعِلْن)، وذلك لطيف، ومنه قول الشاعر صالح جودت:

ماذا أتى بي هنا؟ ما خطبُ عافيتي
وكيف غال شيبابي غائل الداء؟

على الشواطئ بين الرمل والماء

وهو أيضاً سائغ كثير في البحر.

من راح من فمها السر يرتقبُ

في معرض الحسن والفتون

الشعر الحر من البسيط

قول بدر شاكر السياب:

جیکورُ مُسَي جیینی فہو ملتہبُ

مُسْتَه بِالسَّعْفِ

والسنبل الثُّرْف

مدى على الظلال السمر تنسحب

ليلاً فتخفي هجيري في حناياها
ظلٌ من النخل، أقياءٌ من الشجرِ
أندى من السُّحَرِ
في شاطئٍ نام فيه الماء والسحبُ
ظلٌ كاهداب طفلٍ هذه اللعبُ
نافورةٌ ماؤها ضوءٌ من القمرِ
أودَ لو كان في عيني ينسربُ
حتى أحسنَ ارتعاشَ الحلم ينبع من روعي وينسكبُ

ويلاحظ أن الشاعر وضع هنا أشطراً ذات أربع تفعيلات إلى جوار أخرى ذات تفعيلتين، وكان الشطر الأخير ذا ست تفعيلات، فالأعداد كلها زوجية، ولا يجوز في نظرنا أن يأتي شطر ذو عدد فردي في شعر حر من البسيط لأن هذا يكون خروجاً على وحدة الضرب.

نظم الصفي الحلبي:

إنَّ البـسـيـطَ لـديـه يُبـسـطُ الأملُ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلْ

نظم الشهاب:

إذا بسطتُ يدي ادعوا على فئـةٍ
لاموا عليك عسى تخلو أمـاكنهم
مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلْ
(فاصبحوا لا تُرى إلا مساكنهم)

دائرة المختلف

تضم هذه الدائرة خمسة من بحور الشعر: الطويل والمديد والبسيط وبحرين مهملين هما المستطيل والممتد. وأساس الدائرة هو بحر الطويل بتشكيلته التامة السالبة:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وطريقة فكّ سائر البحور منه تستند إلى تحليل التفعيلات إلى أسباب وأوتاد. وقد رأينا أننا عندما بدأنا من الوجد الأول (فعو) في (فعولن) تولّد الطويل، فإذا بدأنا من السبب الخفيف (لن) تولد لدينا ما يلي (لن مفاعي - لن فعو - لن مفاعي - لن فعو) وهي مساوية في حركاتها وسكناتها لتفعيلات المديد الأربع الوهمية التي افترض الخليل وجودها في كل شطر (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن).

فإذا بدأنا من التفعيلة الثانية وجدنا لدينا بحراً مهماً يجري هكذا:

امطّ عني ملاماً برى جسمي مداه

فما قلبي جليداً على سمع الملام

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وهذا الوزن لو تأملناه معكوس الطويل، ولذلك سماه الخليل بالمستطيل.

فإذا بدأنا من السبب الخفيف الأول في (مفاعيلن) تولدت لدينا هذه التفعيلات (عيلن فعو - لن مفا - عيلن فعو - لن مفا) وهي مساوية في حركاتها وسكناتها لتفعيلات البسيط الوهمي الذي افترضه الخليل، وإذا بدأنا من السبب الثاني من (مفاعيلن) تولدت لدينا التفعيلات التالية: «لن فعو - لن مفاعي - لن فعو - لن مفاعي».

وهي مساوية لتفعيلات بحر الممتد المهمل (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) وهو معكوس المديد.

ولقد حرص الخليل على أن يرتب تفعيلات البحر الأساس حوالي دائرة، لكي تلتقي نهاية البحر بأوله على محيط الدائرة، ثم أشار الخليل إلى مبدأ كل بحر، وبذلك سهل على الطلبة عملية فكّ البحور.

دائرة المؤتلف

بحر الوافر

سماء الخليل بالوافر لوفور أوتاده ففيه منها ستة، وتفعيلاته ست، والوافر
المستعمل في الشعر العربي قديمه وحديثه يجري كما يلي:
مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِلَتْنِ فَعُولُنْ

مَفَاعِلَتْنِ مَفَاعِلَتْنِ فَعُولُنْ

ولكن الخليل أراد أن يجعله أساساً لدائرة المؤتلف بحيث يشتق منه بحر الكامل ولم
يكن هذا ممكناً إلا بإحداث تغيير في الوزن فزعم أن له أصلاً وهمياً يجري كما يلي:
مَفَاعِلَتْنِ مَفَاعِلَتْنِ مَفَاعِلَتْنِ

مَفَاعِلَتْنِ مَفَاعِلَتْنِ مَفَاعِلَتْنِ

وكان عليه بعد ذلك أن يوجد الرابط بينه وبين الوزن المستعمل في الشعر فابتدع
(علة) تعتري عروضه وضربه وسماها (القطف) وعرفها بأنها إسقاط السبب الخفيف
في مفاعلتين وإسكان ما قبله فتصبح التفعيلة (مفاعل) وتنقل إلى مساويتها (فعولن)
وبهذا كان القطف جسراً بين الوزن الوهمي والوزن المستعمل. وظاهر أنه لولا هذا
الأصل المزعوم لما كلف الخليل طلبة الشعر أن يحفظوا شيئاً اسمه (القطف) مضيفاً
بذلك صعوبة إلى العروض العربي لأن أكثر ما يشكو منه طلبة العروض اضطرابهم
إلى حفظ التغييرات في العروض والضرب مثل: القطف، والكسف، والوقف وسواها.
كما أنهم كثيراً ما ينسون الأصل الوهمي للبحر فيربكهم هذا لأنهم يعمدون إلى تنفيذ
التغييرات على البحر المستعمل في الشعر فيختل الميزان اختلالاً تاماً.

تعريف العلة

العلة تغيير غير مختص بثواني الأسباب وإنما يقع في السبب والوعد معاً، وبذلك
يختلف عن الزحاف الذي هو تغيير مختص بثواني الأسباب، والعلة لا تقع إلا في

العروض والضرب فإذا وقعت فهي ملازمة لهما بحيث يجب تكرارها في كل بيت من أبيات القصيدة، خلافاً للزحاف الذي يقع في الحشو ولا يلزم تكراره، وهناك نوعان من العلل:

١ - علل الزيادة وفيها تدخل حروف إضافية على التفعيلة الأصلية، ومنها تحوّل (فاعِلن) و(متفاعِلن) إلى (فاعلاتن) و(متفاعلاتن) وهو ما يسمى بالترفيل.

ومنها أيضاً تحوّل (متفاعِلن) إلى (متفاعلاتن) و(مستفعلِن) إلى (مستفعلاتن) وهو التذييل، ومنه تحوّل (فاعلاتن) إلى (فاعلاتان) وهو التسبيغ.

٢ - علل النقص وهو سقوط بعض حروف التفعيلة الأصلية مثل تحوّل (مفاعِلن) إلى (مفاعي) ونقلها إلى (فعولن) وهو الحذف، ومثل تحوّل (مفاعلاتن) إلى (مفاعِلْ) ونقلها إلى (فعولن) وهو القطف، ومثل تحوّل مستفعلِن إلى (مُسْتَفْعِلْ) ونقلها إلى (مَفْعولن) وهو القطع.

تشكيلات الوافر

للبحر الوافر عروضان وثلاثة أضرب.

١ - العروض الأولى المقطوفة وضربها المماثل:

مفاعِلتن مفاعِلتن فـعـولن

مفاعِلتن مفاعِلتن فـعـولن

ومنه بيت بدر شاكر السيّاب في أول حياته الشعرية:

وفي ظل النخيل حطام عُشٍّ

تَلَفَع بالأزاهر والغصـون

٢ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الأول المماثل. وقد مرّ بنا أن

الجزء سقوط تفعيلة كاملة من كل شطر فيصبح وزن الوافر كما يلي:

مفاعِلْتُنْ مفاعِلتن

مفاعِلتن مفاعِلتن

ومنه بيت الشاعر هارون هاشم رشيد:

وَأَنْتَ تَظِلُّ وَأَسْفَلُ

هُ تَحْمِلُ إِسْمَكَ الْعَرَبِي

٣ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الثاني المجزوء المعصوب.

العصب = إسكان خامس التفعيلة فتتحول من (مفاعلتن) إلى (مفاعلتن) وتنقل إلى مساويتها (مفاعيلن)، ومنه بيت الشاعر هارون هاشم رشيد:

وَأَعْرِفْ أَنَّهُ طَمَسَتْ

مَعَالِمُ كُلِّ ثَوْرَاتِي

ملاحظة مهمة

لابد لنا أن نذكر هنا أن شعرنا المعاصر الحديث قد أضاف ضرباً جديداً إلى ضروب الوافر لم يستعمله القدماء مطلقاً، وهو الضرب (مفاعلتان) الممدود من (مفاعلتن) وقد ورد في شعري منذ عام ١٩٦٠، وهذا نموذج منه:

وَقَدْ أَضْحَكَ قَدْ أَبْكِي

وَأَسْهَرُ فِي الدَّجَى وَأَنَامُ

وفي هذا البيت مشكلة عروضية سنتناولها عندما ندرس بحر الهزج. ويرد هذا الضرب في الشعر الحر كثيراً لدى الشعراء، ومنه قلبي:

قَرَابِينِي مَكْدَسَةً عَلَى الْحَرَابِ

وَقَرَانِي طَوَاهِ ضَبَابِ

ولا يخفى أن (على المحراب) وزنها (مفاعيلان) فهي مصابة أيضاً بالعصب الذي يعتري ضرب الوافر في إحدى تشكيلاته كما مر.

وإنما ذكرنا طروء هذا الضرب الجديد، خلافاً لكل المعاصرين الذين سبقونا إلى التأليف في العروض لأن من الضروري أن تطور العروض العربي بحيث يستوعب الأشكال الجديدة التي استحدثت في شعرنا الحديث.

وهذا ما لا يصنعه العروضيون المعاصرون الذين مازالوا يأتون بالأمثلة القديمة نفسها ينسخونها من كتب العروض السابقة دون أن يبذلوا جهداً في اختيار شواهد من شعرنا المعاصر الذي يمثلنا أكثر مما يستطيعه الشعر القديم، وبذلك بقي علم العروض جامداً على ما كان منذ مئات السنين وأفلتت من قواعده صور كثيرة من شعرنا الحديث، فلم يعد طالب العروض يدري موضعها من هذا العلم القديم.

الشعر الحر من الوافر

يمكن نظم الشعر الحر من كل بحر تتكرر فيه إحدى التفعيلات، وبحر الوافر ينطبق عليه هذا الشرط لأن وزن شطره:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وفيه تكررت (مفاعلتن)، فإذا أردنا نظم شعر حر من هذا البحر في صورته التامة عمدنا إلى تكرار مفاعلتن أي عدد من المرات نراه ضرورياً للمعنى والموسيقى فنقول مثلاً:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ويلاحظ أننا حرصنا على أن نورد التفعيلة غير المكررة (فعولن) في ختام كل شطر، ليبقى الوزن من الوافر التام، ولو حذفنا (فعولن) هذه لأصبح الوزن كما يلي مثلاً:

مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن.... إلخ

وهذا ليس من الوافر التام وإنما هو شعر حر من مجزوء الوافر يمكن أن نعتبره من الأوزان الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة، كالمقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) والخبب (فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ) والرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).

وعدد البحور الصافية سبعة هي الأربعة التي ذكرناها مضافاً إليها الكامل والهج والرجز.

أما الوافر التام فهو أحد البحرين المزوجين اللذين يحتويان على تفعيلتين مختلفتين، والبحر الآخر هو السريع: (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وتنطبق عليه عين قاعدة الوافر فينظم منه شعر حرّ بزيادة عدد التفعيلة المكررة وإنقاصها حسب رغبة الشاعر على شرط إيراد التفعيلة المفردة (فاعلن) في ختام كل شطر.

وإذا ما جئنا بأشطر غير مختومة بفاعلن أصبح الشعر الحر من الرجز لا من السريع وهذا وزن الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وستكون لنا عودة إلى موضوع البحور الصافية والمزوجة فيما بعد لكي تكون الموضوعات متسلسلة تسلسلاً يجعل العروض أسهل على الطالب.

ومهما يكن من أمر فإن المعاصرين قلما ينظمون شعراً حرّاً من الوافر التام، ومن هذا القليل قصيدة محمود درويش (قصائد عن حب قديم) حيث يقول في القسم السادس منها:

خذي مني الرياح وقبليني

لآخر مرة في العمر

وادركها الصباح وكانت الشمس

تُسرح شَعرها في الشرق

لها الحناء والعرس

وتذكرة لقصر الرق

خذي مني الأغاني واذكريني

كلمح البرق

ولابد لنا أن نلاحظ أن الشاعر هنا قد جمع بين الوافر التام (خذي مني الرياح وقبليني)، مع شعر حر من مجزوء الوافر الذي كان معصوباً حيناً (لها الحناء) وغير

معصوب حيناً (وتذكرة). ويلوح لنا أن هذا الجمع غير موفق من الناحية الموسيقية وكان أجمل لو أن الشاعر جعل القصيدة إما من التام كلها، أو من المجزوء دون أن يجمع بينهما هذا الجمع الذي زعزع الإيقاع.

أما مجزوء الوافر فإن لمحمود درويش عدة قصائد حرة منه مثل قصيدته «عاشق من فلسطين»، ومنها قوله:

فتحتُ الباب والشبَّاك في ليل الأعاصيرِ
على قمرٍ تصلَّب في ليالينا
وقلت لليلتي دوري
وراء الليل والسرورِ
فلي وعدٌ مع الكلمات والنورِ
وانتِ حديقتي العذراء ما دامت أغانيها
سيوفاً حين نشرعها
وانتِ وفيّة كالقمح ما دامت أمانينا
سماداً حين نزرعها
وانتِ كنخلة في الذهن ما انكسرت لعاصفةٍ وخطابِ
وما جرّت صفائرها وحوشُ البید والغابِ

ولا ريب في أن هذه الأشطر أحلى موسيقى وأكمل إيقاعاً من قصيدته السابقة التي جمعت بين الوافر التام ومجزؤه.

جوازاات الوافر

تعتري حشو الوافر تغييرات أهمها العصب وهو إسكان الخامس المتحرك فتتحول (مفاعلتُن) إلى (مفاعيلن) مثل قول بدر شاكر السياب:

إذا الأحلام زرنَ عيونٌ غيري
تزور العبرة الحَرى عيوني

ويعتريه أيضاً - على صورة نادرة - (العقل) وهو حذف خامس التفعيلة متى كان متحركاً فتنحول (مفاعلتُن) إلى (مفاعتُن) وتنقل إلى مساويتها (مفاعلن) وهو قبيح وغير وارد في الشعر المعاصر، وقد عمدنا إلى نظم بيت منه للطلبة ليكون نموذجاً معاصراً:

اناشيدي شهيرة لطافُ
يغنيها جميعها الصفارُ

نظم الصفي الحلي:

بحور الشعر وافرها جميلُ
مفاعلتُن مفاعلتن فعولُ

نظم الشهاب:

غرامي في الأحبّة وفَرثُهُ
وُشاةٌ في الأزقة راکِـزونا
مفاعلتن مفاعلتن فعولن
(إذا مَرّوا بهم يَتَفامِـزونا)

دائرة المؤتلف

بحر الكامل

أجزاؤه

التفعيلة في بحر الكامل هي «مُتَفَاعِلن» مكررة ست مرات، كل ثلاث في شطر ويجوز فيه الإضمار وهو زحاف يتغير فيه الثاني المتحرك فيتحول إلى السكون، وهذا نموذج للبحر:

فإذا صحوتُ فما أقصّر عن ندى
وكما علمتِ شمائي وتكرمي
مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن
مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن

تشكيلاته

له ثلاث أعاريض وتسعة ضروب:

١ - العروض الأولى الصحيحة وضربها الأول المائل:
مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن
مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن

وقد مرّ المثل عليه.

٢ - العروض الأولى الصحيحة وضربها الثاني المقطوع:

القطع = حذف ساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله فتتحول (مُتَفَاعِلن) إلى (مُتَفَاعِلْ) وتُنقل إلى مساويتها (فَعِلَاتن):

ذهب النهار بخيئرتي وكأبتي
واتى المساء بادمعي وشجوني

مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن

مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن

وقد يصيب (فَعِلَاتن) الإضممار فتتحول إلى (فَعْلَاتن) ثم تنقل إلى مساويتها (مَفْعولن) وهذا جائز سائغ في البحر، ومنه للشاعر سليمان العيسى:

انا عائدٌ في القدس لي انشودةٌ

وقصيدةٌ للنصر في بغدادِ

انا قادمٌ يافعا وتعرف رايتي

في قلب تل أبيبهم ميعادي

٣ - العروض الأولى الصحيحة وضربها الثالث الأحذ المضم:

الحذ: حذف الوند المجموع فتصبح (مُتَّفَاعِلن) (مُتَّفَا) ثم يأتيها الإضممار وهو تسكين الثاني المتحرك فتصبح (مُتَّفَا) وتنقل إلى مساويتها (فَعْلن).

لمن الديارُ برامتين فـعـاقلِ

درستُ وغَيَّرَ أَيُّهَا الْقَطْرُ

مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن

مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن

٤ - العروض الثانية الحذاء وضربها الأول المماثل، ومنه قول علي محمود طه:

تلك السـمـاء على جـوانبـهـ

بحرُ الحـيـاة الفـائـر الزُبـدِ

كم راح يـلـتـمـس القـرـارَ بهـ

هـيـمـانُ بـيـن شـواطـئ الأبدِ

مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن

مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن مُتَّفَاعِلن

٥ - العروض الثانية الحذاء وضربها الثاني الأحذ المضم، ومنه بيتا علي

محمود طه:

وَيَمُرُّ بِالْأَحْدَاثِ مَبْتَسِمًا
كَالشَّمْسِ حِينَ يَلْقَاهَا الْغَيْمُ
زَادَتْهُ عِلْمًا بِالَّذِي عَلِمًا
دَنِيًّا تَنَاهَى عَنْهَا الْوَهْمُ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ قَوْلُنْ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ قَوْلُنْ

٦ - العروض الثالثة المجزوءة الصحيحة وضربها الأول المجزوء المرفل:

الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصبح التفعيلة «مُتَفَاعِلُنْ ثُنْ»،
وتنقل إلى مساويتها (مُتَفَاعِلَاتُنْ)، ومنه قول الشاعر علي الجارم:
نَبَتَ الْقَرِيضُ عَلَى ضَفَا
فَكَ بَيْنَ أَفْنَانِ الْوَرْدِ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ

٧ - العروض الثالثة المجزوءة الصحيحة وضربها الثاني المذيل:

التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع فتصير التفعيلة
(مُتَفَاعِلُنْ نْ) وتنقل إلى مساويتها (مُتَفَاعِلَانْ)، ومنه قول بدر شاكر السياب:
عَيْنَانِ زَرْقَاوَانِ يَنْ
عَسُ فَيَهْمَانِ لَوْنُ الْغَدِيرِ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانِ

وقوله وهو أكمل في التمثيل للتشكيلة:

وَعَفَا الزَّمَانُ فَلَا صَبَا
حُ وَلَا مَسَاءٌ وَلَا زَوَالُ

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانْ

٨ - العروض الثالثة المجزوءة الصحيحة وضربها الثالث المماثل، ومنه قول الشاعر بلند الحيدري:

يمشي الشـتـاء بغـرفـتي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٩ - العروض الثالثة المجزوءة الصحيحة وضربها المقطوع:

القطع: حذف ساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله فتصبح (مُتَّفَاعِلُنْ) (مُتَّفَاعِلُ):

وَإِذَا هُمُوكُمْ ذَكَرُوا الْإِسْلَامَ
عَمَّ أَكْثَرُوا الْخَسَفَاتِ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ويجوز أن تصاب التفعيلة بالإضمار فتتحول إلى (مُتَّفَاعِلُ) ثم تنقل إلى مساويتها (مَفْعُولُنْ)، مثل قولنا:

وَلَارِضْنَا رُكْعَ الضُّبَابِ
عُوصَلْتُ الْإِنْهَارَ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

التغييرات في حشوا الكامل

تصاب تفعيلة الكامل بالإضمار كما مرّ فتتحول إلى (مُتَّفَاعِلُنْ) وتنقل إلى مساويتها (مُسْتَفْعِلُنْ) كما في قول سليمان العيسى:

باسم العروبة لا الضباب بمطفيء
شمسي ولا لهب الحقد المسعر

وقد مرت أمثلة كثيرة لهذا.

نظم الصفيّ الحليّ:

كَمُلَ الْجَمَالُ مِنَ الْبَحْرِ الْكَامِلُ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُ

نظم الشهاب:

كَمَلْتُ صَفَاتَكَ يَا رِشَا وَأَوَّلُو النِّهَى
قَدْ بَايَعُونَكَ وَحَظَّهُمْ بِكَ قَدْ نَمَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
(إِنَّ الَّذِينَ يَبَايَعُونَكَ إِنَّهُمْ -)

يشير إلى الآية: (إِنَّ الَّذِينَ يَبَايَعُونَكَ إِنَّهُمْ يَبَايَعُونَ اللَّهَ)

الشعر الحر من الكامل

يعتبر الكامل أحد البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة والشعر الحر منه يسير
وجميل، وهذا نموذج منه: قصيدة عبدالوهاب البياتي المعنونة «في المنفى» قال فيها:

المسجد المهجور والليل الموشح بالنجوم
تتناعبُ الأشباحُ في أبعاده، ويحوم بومٌ
ظَلٌّ وبومٌ

ولهيب تنورٍ تراقصُ في وجوه
ماذا تروم؟

مني ومن طللي سدوم
الشوك يورق كالصنوبر والكروم
إن باركته يدُ رؤوم
ماذا تروم؟

نعشي ستحملة الرياح مع الغيوم
عبر القفار مع الغيوم

والضرب في هذه القصيدة «مُنِيل»، والمقطع كله يستعمل قافية واحدة وإن كانت
القصيدة غير موحدة القافية.

دائرة المؤتلف

تشمل دائرة المؤتلف بحرين مستعملين هما الوافر والكامل مع بحر ثالث مهمل. فإذا جعلنا الوافر أساساً أمكننا أن نفكّ منه بحر الكامل ووزناً مهملاً: والترتيب كما يلي: وافر (مفاعلتن مفاعلتن) كامل: (عِلْتُنْ مفا - عِلْتُنْ مفا) وهي مساوية (مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن) ثم نفكّ (تَنْ مفاعل، تَنْ مفاعل) وهو مساوٍ لقولنا (فاعلن فَعْلُ، فاعلن فَعْلُ) وهو الوزن المهمل، وهذا الوزن سماه القدماء مهملاً لأنه لم يستعمل عندهم غير أن شعراؤنا المعاصرين استعملوه، قال شوقي:

مــــــــــــــــال واحــــــــــــــــتــــــــــــــــجبــــــــــــــــ

واذعــــــــــــــــى الفــــــــــــــــضبــــــــــــــــ

ليــــــــــــــــت هاجــــــــــــــــريــــــــــــــــ

يشــــــــــــــــرح الســــــــــــــــبــــــــــــــــبــــــــــــــــ

عــــــــــــــــتبــــــــــــــــة رضىــــــــــــــــا

ليــــــــــــــــتبــــــــــــــــة عــــــــــــــــتبــــــــــــــــ

ويجوز أن تتحول (فَعْلُ) إلى ممدودها (فَعُولُ)، وقد نظمتُ هذا المثل:

قــــــــــــــــطرة الــــــــــــــــزــــــــــــــــدى

رطــــــــــــــــبتُ شــــــــــــــــفــــــــــــــــاه

الــــــــــــــــهــــــــــــــــمتُ يــــــــــــــــدا

ايــــــــــــــــقظتُ حــــــــــــــــسيــــــــــــــــاه

دائرة المجتلب

بحر الهزج

وزن الهزج في الدائرة (مفاعيلن) مكررة ست مرات، ولكنه مجزوء وجوباً بالاستعمال فيصير:

مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن

ومنه للشاعر هارون هاشم رشيد:

لهـيبُ النار في صـدري
وصـوت الله في ثغـري

تشكيلاته

له عروض واحدة لم يدخلها تغيير، ولهذه العروض ضربان اثنان:

١ - العروض الصحيحة المجزوءة وضربها المائل، كقول هارون هاشم رشيد:

انـا أدري ولـكـنـي
على عـهد البطولاتِ
مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن

٢ - العروض الأولى الصحيحة المجزوءة، وضربها الثاني المجزوء المحذوف:

الحذف: إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة فتصير (مفاعي) وتُنقل إلى مساويتها (فعولن) فيصير الوزن:

مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن فعولن

كقول الشاعر:

ممتى أشـفـي غـلـيـلي^(١)
بـنـيـلٍ مـن بـخـسـيـلٍ
غـزـال لـيـس لـي مـنـه
سـوـى الحـزـن الطـويل

٢ - وقد ذهب بعض العروضيين إلى وجود عروض ثانية محذوفة (فعولن) لها ضرب محذوف مثلها، كقول الشاعر:

سـقـاها الله غـيـثاً
مـن الوسـمـي رـيـاً

وهو قليل نادر في الشعر.

٤ - العروض الصحيحة التامة وضربها المائل، وقد ورد الهزج الوافي غير مجزوء في شعر طائفة من الشعراء، والعروضيون يعتبرونه شذوذاً، ومنه قول الشاعر:

تـرفق أيها الحـادي بعـشـاقٍ
نـشـاوى قد تعاطوا كـاس أشـواقٍ
مـفاعـيلن مـفاعـيلن مـفاعـيلن
مـفاعـيلن مـفاعـيلن مـفاعـيلن

التغييرات في حشو الهزج

يجوز دخول الكف فيه وهو حسن، وهو حذف السابع الساكن من (مفاعيلن) فتصبح (مفاعيل)، قال الشاعر:

واطـيـافـك في شـعـري
وانـدـاؤك فـي هـدـبي

وقال آخر:

فـإن لم تـرك العـين
فـقد أبـصـرك القلب

(١) العروض في البيت الأول جاءت محذوفة على وزن (فعولن) لتساوى مع الضرب وهذا هو (التصريح) المعد.

ويلتبس الهزج مع الوافر المعصوب عادة، وقد ذهب العروضيون في عصرنا إلى أنه لا يمكن التمييز بينهما، ونذهب نحن إلى أن التمييز ممكن لأن الوافر لا يدخله الكف مطلقاً والكف من علامات الهزج، فكل بيت مجزوء (مفاعيلن) يدخله الكف فهو هزج وإلا فهو وافر معصوب، فنقول في الهزج:

فـبـانـ مـرَ بـنا الفـجـرُ
ومـا ايقـظنا الفـجـرُ
فـمـمـا يوقـظنا علـمُ
ولا يوقـظنا مـمـالُ

وعلى هذا الأساس يكون البيتان التاليان غالطين لأنهما جمعا ما لا يجتمع:

بـلادُ العُـربِ اوطـانـي
مـن الشـام لبـفـدانِ
ومـن نـجـدٍ إلـى يَمـنِ
إلـى مـصرَ فـتـطـوانِ

فاجتمع فيهما وزن الوافر مع الكف الذي هو ظاهرة هزجية لا مكان لها في الوافر على قلة ورود (مفاعلتن) فيها:

هـنا دنـيـا أناشـيـدي
فـعـشْ يا قـلبُ بالذـكـرى
بـنـيناها كـمـما شـاعت
لـنا أحـمـلـا مـنـا السـكـرى
وَضـعـناها وفـي الأحـمـلـا
مِ والإلهـام الحـمـلـا
فـهـيـا نلقَ فـيـها سـا
عـمـلـةُ يا قـلبُ سـلـوانـا
ونـتـركَ هـذه الأثـمـلـا
نَ في دنـيـا الأسـى حـيـرى

ونملاً بالرضى والبرِّ شـ
ر والأفراح دنيـ

وقد وقع هذا الخروج حتى في الشعر القديم، ونحن نجده في قصيدة للسراج الوراق:

أرى القـوّة قد حـالت
فـلا حـوّل ولا قـوّة
إذا وقّع الفـتى في الشـيـ
ب فـهـو بذاك في هـوّه

ومن أمثلة الخطأ قول الشاعر أبي سلمى:

ونجمك يا لهذا النجم كم يخفق في قلبي

نظم الصفيّ الحلي:

على الأهزاج تسـهـيل
مفعـاعـيلن مفعـاعـيل

نظم الشهاب:

لئن تهـزج بعـشـاق
فـهم في عـشـقـهم تـاهـوا
مفعـاعـيلن مفعـاعـيلن
(وقالوا حـسـبـنا الله)

الشعر الحر من الهزج

يجوز نظم الشعر الحر من هذا البحر باعتباره بحراً صافياً، ولكن الكفّ قليل الورد في هذا الشعر، وأغلب القصائد من مجزوء الوافر لا من الهزج بسبب ورود التفعيلة (مفاعلتن) في سياق القصائد.

دائرة المجتلب

بحر الرجز

أجزاؤه

(مُسْتَفْعِلُنْ) مكررة ست مرات في شطرين، وهو يعتبر من البحور السهلة حتى قال الفرزدق: «إني لأرى طريقة الرجز ولكني أرفع نفسي عنه». طريقة: الطريق، ولكن الرجز نشط وبرز في العصر الأموي فظهر الراجزون: العجاج وولده ربيعة وأبو النجم العجلي، فاستعملوا الرجز بدل القصيدة.

تشكيلاته

للرجز أربع أعاريض وخمسة أضرب.

١ - العروض الأولى التامة وضربها المماثل:

دارَ لَسَلَمَى إِذْ سُلَيْمَى جَارَةٌ
قَفَرْتُ رَأَيْتُهَا مَثَلُ الزُّبُرِ
مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٢ - العروض الأولى التامة وضربها المقطوع.

القطع: حذف ساكن الوند وتسكين ما قبله فتصبح التفعيلة (مُسْتَفْعِلْ) وتنقل إلى (مَفْعُولن) كقول الشاعر:

القلبُ منها مستريحٌ سالمٌ
والقلبُ مني جاهدٌ مجْهُودٌ
مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مَفْعُولن

٢ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها المماثل:

حَسْبِي بِعِلْمِي أَنْ قَفَعُ
مَسَا الذَّلْ إِلَّا فِي الطَّمَعِ
مَسْتَفْعَلْنَ مَسْتَفْعَلْنَ
مَسْتَفْعَلْنَ مَسْتَفْعَلْنَ

ومنه لرياض المعلوف:

حَضِنْتُهَا قَيْثَارَةً
كَأَنَّ قَيْثَاهَا أَضْلَعُكَ
دَاعِبَتْهَا مَسْتَلْهُمًا
فَأَسْمَعُنَا بِدَعَاكَ
وَارْتَعَشَتْ أَوْتَارُهَا
مُقَقَّبَاتٍ إِصْبَاحُكَ

ومنه للشاعر نزار قباني:

حُيِّيتَ يَا شَبَّاسًا هَا أَلْ
مَلْفُوفَ بِالْبَنَفْسِ سَجِ
أَصْبَحْتَ نَيْرًا لِلشَّحَا
رِيرٍ وَمَا أَوَى الْعَمْسِ
لِسُورِكَ الرَّحِيمِ أَسْ
رَابُ السَّنُونُو ثُلُثُ جِي

٤ - العروض الثالثة المشطورة الصحيحة ولا ضرب لها:

يَا أَيُّهَا الْمَشْغُوفُ بِالْحُبِّ التَّعَبُ
كَمْ أَنْتَ فِي تَقْرِيْبِ مَا لَا يَقْتَرِبُ
مَسْتَفْعَلْنَ مَسْتَفْعَلْنَ

٥ - التشكيلة الخامسة المنهكة: العروض الرابعة.

النهك: زهاب ثلثي التفعيلات وفيها يتحد العروض والضرب:

لَلَّهْ اِيَّامُ النُّخْغِ
يَا لِيَتَنِي فَيَهَا جَذَعُ
مَسْتَفْعَلُنْ مَسْتَفْعَلُنْ

٦ - وأضاف المعاصرون تشكيلة سادسة يجتمع فيها الخبن والقطع، فبالخبن تصبح (مُتَّفَعِلُنْ) وبالقطع تصير (مُتَّفَعِلْ) وتنقل إلى مساويتها (فعولن)، كما في قول علي محمود طه في قصيدته (راكبة الدراجة):

تمهلي فراشة الصباجِ
اسـرـفـتـي في الغـدو والرواحِ
ماذا ارتياد الطرق الفساحِ
والوثب فوق العُشب والصفاحِ
بين الرياض الخضر والبطاحِ
بالشُّغـر المهدل السبـاجِ

وترد هذه التشكيلة في الشعر الحر بكثرة، كما يرد فيه تشكيلة ثانية تصاب فيها التفعيلة بالحدز (حذف الوند المجموع) والخبن فتصبح التفعيلة (مُتَّفَعْلْ) وتنقل إلى مساويتها (فَعْلْ)، وكلتا التشكيلتين واردة في شعري كما يلي:

حُبِّكَ يَا سَهْرُ
يسكن في الشغاف والبصرُ
حبك أم صلاه
والهة الخشوع؟ أم رعدة شوقٍ تُشعل الشفاه
أم أنت سكر الدموع عند صوفيٍ يحب الله؟
في سَهْرِي تخطفني عينان؟
أم تسرقني إغماءة الأبحان؟
أم يصرعني وتر؟
يُضيعني في غابة الصُورِ

ومن التشكيلات التي نشأت في عصرنا هذه:

يا ضارب القياس
في أرضنا السمسراء
مما إذا من الغرس
تجني سسوى الأعبياء
ووزنه: مسستفعلن فعلن
مسستفعلن مفعول

العروض حذاء ساكنة العين، والضرب مقطوع ساكن اللام، ولم ترد هذه التشكيلة لدى القدماء ولا وقف عندها الخليل، والبيتان للشاعر كمال عبدالحليم.

التغييرات في الحشو

يعتريه الخبن وهو حذف الثاني الساكن فتصبح التفعيلة (مُتَفَعِّلُن) وتنقل إلى مساويتها (مفاعِلن) وهو حسن، ومنه قول علي محمود طه:
بلطف هذا الجسسد الممراح
وخففة في روحك الصدادح

ويعتريه الطي وهو حذف الرابع الساكن فتصير التفعيلة (مُسْتَعْلُن) وتنقل إلى (مُفْتَعْلُن) كما في قول صالح جودت:
إنْ خطرتْ بالعابد الساجد عند صومعه
اغرتْ بلحنها اللعوب قلبه ليتبغة

ويدخل الخبن في الأعاريض والأضرب كلها، أما الطي فهو يدخل في غير الضرب المقطوع.

ملاحظة

١ - يمكن أن نعد الرجز ذا عشرة ضروب بإضافة الضرب المقطوع إلى العروض الثالثة والرابعة والخامسة.

٢ - الكامل المضمّر يساوي الرجز تماماً، ولذلك يشتبه بينهما ولكن وجود (مُتّفاعِلن) واحدة يثبت أن البحر هو الكامل.

الصفى الحلى:

فِي أَبْحُرِ الْأَرْجَازِ بِحَرٍّ يَسْهَلُ
مَسْتَفْعَلُنْ مَسْتَفْعَلُنْ مَسْتَفْعَلُ

الشهاب:

يَا رَاجِزاً بِاللَّوْمِ فِي مَوْسَى الَّذِي
أَهْوَى وَعَشَقِي فِيهِ كَانَ الْمَبْتَغَى
مَسْتَفْعَلُنْ مَسْتَفْعَلُنْ مَسْتَفْعَلُنْ
(أَذْهَبْ إِلَى قَرَعُونَ إِنَّهُ طَغَى)

الشعر الأحمر من الرجز

للشاعر بدر شاكر السياب:

وَأَنْتَ يَا بُؤَيْبُ
أَوْدَ لَوْ غَرَقْتُ فِيكَ الْقَطْ الْمَحَارُ
أَشِيدَ مِنْهُ دَارُ
يَضِيءُ فِيهَا خَضِرَةُ الْمِيَاهِ وَالشَّجَرُ
مَا تَنْضَحُ النُّجُومُ وَالْقَمَرُ
وَاعْتَدِي فِيكَ مَعَ الْجَزْرِ إِلَى الْبَحْرِ
فَالْمَوْتُ عَالَمٌ خَفِيٌّ يَفْتَنُ الصَّغَارُ
وَبَابُهُ الْخَفِيُّ كَانَ فِيكَ يَا بُؤَيْبُ

والشاعر نزار قباني:

قُبْعَةٌ تَرْمِي أَمَامَ شَرْفَةِ الْحَبِيبِ
وَوَرْدَةٌ رَطِيبِ

تطير في مقصورة النساء
تحمل في أوراقها الصلاة والدعاء
لفارس من الجنوب احمر الرداء
يداعب الغناء
وكل ما يملكه سيف وكبرياء

وينبغي لنا أن نلاحظ الحرية التي يفرضها الشاعر الحديث فهو يستعمل
التفعيلات «فَعْلٌ، وفَعُولٌ، وفَعُولُن» في الضرب وكلها مما لم يرد لدى القدماء.

ومن الشعر الحر قصيدة «وليمة» للشاعر سميح القاسم:

ادور في الخرائب
الدم في عيني والحيات في حقائبي
انصب لي مائدة مفتخره
تحت سماء قنطره
واكتب الدعوات بالعظام والتوقيع بالعقارب
وفي بريد المجزره
ادعو إلى وليمتي سكان الف مقبره

دائرة المجتلب

بحر الرمل

أجزاؤه

وزنه في الدائرة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) مكررة مرتين في شطرين، ويجوز فيه (الجزء) فيصبح مجزوءاً ذا أربع تفعيلات، كما يجوز فيه الحذف وهو حذف السبب الخفيف في آخر التفعيلات فتصير (فاعلا) وتنقل إلى مساويتها في الحركات والسكنات (فاعلن). وهو لا يستعمل كاملاً على الإطلاق ولا بد لعروضه أن تكون مجزوءة أو محذوفة.

تشكيلاته

له عروضان وستة أضرب:

١ - العروض الأولى المحذوفة وضربها المماثل:

لا تقلْ أصلي وفـصلي دائـمـاً

إنما أصل الفتى ما قد حصل

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

٢ - العروض الأولى المحذوفة وضربها التام السالم من التغيير:

أبلغ النعمانَ عني مأكأ

أنه قد طال حبـبـسي وانتظاري

إنما الدنيا غرورٌ كلُّها

مثل لمع الال في أرض القفار

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

المالك: الرسالة ج مالك.

٢ - العروض الأولى المحذوفة وضربها الثالث المقصور:

القصر: حذف ساكن السبب وتسكين ما قبله: ففتحول التفعيلة من (فاعلاتن) إلى
(فاعلات) وتنقل إلى مساويتها (فاعلان) ويصبح الوزن كما يلي:
مثل سحق البَرْد عَفَى بِعَدِكَ الـ
قَطَرُ مَغْنَاهُ وَتَاوَيْبِ الشَّمْسِ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

٤ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها المائل:

كَلَمًا ابْصُرْتُ رَبْعًا
خَالِيًا فَاَضَتْ دَمْعِي
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

٥ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الثاني المجزوء المسبغ:

يَا خَلِيلِيْ اَرْبَعًا وَاسْتِ
تَخْبِرًا رَبْعًا بَعْسُفَانُ
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

ويقول المعري في كتابه «الفصول والغايات» ص ١٢٨:

«هذا الوزن لم يستعمله العرب، وإن هذا البحر من وضع الخليل وليس كغيره من
الأوزان القصار التي استعملها المحدثون لأنه مفقود في شعرهم»، ومنه قول الشاعر:

لأن حـتى لو مـشى الذر
رُ عليه كـاد يـدمية

٦ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الثالث المحذوف:

ما قـرت به الغـي
فـاعـلاتن فـاعـلاتن
فـاعـلاتن فـاعـلاتن

٧ - وقد ذكروا لوافي الرمل عروضاً صحيحة تامة (فاعلاتن) لها ضرب مثلها،
ومن ذلك قول الشاعر:

رُبَّ ليلٍ أخـمد الأنوار إلا
نورَ ثَغـرٍ أو مـدامٍ أو نـدامٍ
قـد نـعمنا بـدياجـيه إلى أن
سُـلَّ سـيفُ الصـبح من غـمد الظلام

ومنه أيضاً:

يا خـليـي اعـذراني إنني من
حبٍ سلمى في اكـتابٍ وانتـحابٍ

غير أن هذا يعد من الغلط عند العروضيين، وقد وقع فيه مهيار الديلمي إذ قال
في قصيدة له:

واعـجبـوا من أن يرى الظلم حـلالا
شـاربٌ وهـوىرى الخـمر حـراما

ومن هذا الخطأ قول شاعر معاصر:

ذكـرياتٌ عـصفتُ بي ذكـرياتُ
لم تدع من أجـلي إلا بقـايا

وقد وقع فيه إبراهيم ناجي في ديوانه «ليالي القاهرة» (ص ١٣٦) إذ قال:

صـائد الدـر تـراه غـارقاً في
صـحفٍ أو غـائصاً في كـتبٍ

وقد تعمّد المتنبي استعمال هذه العروض الصحيحة التامة في قصيدة له كل أبياتها صحيحة العروض:

إنما بدرُ بنُ عَمَّارٍ سَحَابُ
هُطَلُ فَيَبِيه ثَوَابُ وَعَقَابُ
إنما بدرُ رزايَا وعَطَايَا
ومَنَايَا وطَعْمَانُ وَضِرَابُ
مَا يَجِيلُ الطَّرْفَ إِلَّا خَمِيدُهُ
جَهْدَهَا الأَيْدِي وَنَمَثُهُ الرِّقَابُ

ملاحظة

لا بد لنا أن ننتبه إلى خلط قد يقع بين هذا الوزن ووزن المديد المجزوء:
طَافَ يَبِيهِي نَجْوَةٌ
مَنْ هَلَكَ فَمَهْلِكُ
فَاعْلَانُ فَاعْلَانُ
فَاعْلَانُ فَاعْلَانُ

وإنما هو مديد بسبب عروضه (فاعلن) إذ ليس في الرمل المجزوء عروض هي (فاعلن)، وإنما العروض هنا (فاعلاتن).

نظم الصفي الحلبي:
رَمَلُ الأَبْحُرِ تَرْوِيهِ الثَّقَاتُ
فَاعْلَانُ فَاعْلَانُ فَاعْلَانُ

نظم الشهاب:
إِنْ رَمَلْتُمْ نَحْنُ وَظَبِي نَافِرُ
فَاسْتَمِيلُوهُ بِدَاعِي أُنْسِهِ
فَاعْلَانُ فَاعْلَانُ فَاعْلَانُ
(ولقد راودته عن نفسه)

رملتم: أسرعتم، رمل يرمل.

دائرة المجتلب

أصل هذه الدائرة (مفاعيلن) تفعيلة بحر الهزج، وهذه الدائرة تضم ثلاثة بحور هي: الهزج والرجز والرمل، فإذا بدأنا من التفعيلة الأولى بالمقطع الأول وجدنا بين أيدينا بحر الهزج، وإذا بدأنا من السبب الخفيف نتج عندنا (عيلن مفا - عيلن مفا - عيلن مفا) وهي تساوي تفعيلات الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، أما إذا بدأنا من السبب الثاني الخفيف فسنحصل على (لن مفاعي - لن مفاعي - لن مفاعي) وهي تقابل تفعيلات الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).

دائرة المشتبه

بحر السريع

تفعيلاته في الدائرة (مستفعلن مستفعلن مفعولات) مكررة مرتين في شطرين.

تشكيلاته

له أربع أعاريض وخمسة أضرب.

١ - العروض الأولى المطوية المكسوفة وضربها الأول المماثل:

الطي: حذف الرابع الساكن فتتحول التفعيلة إلى (مفعلات).

الكسف: حذف آخر الوند المفروق فتتحول (مفعلات) إلى (مفعلا) وتُنقل إلى مساويتها (فاعلن).

وتجري هذه التشكيلة كما يلي:

هاج الهوى رَسَمَ بذات الغضى
مُخْلَوِّقٌ مُسْتَفْعَلٌ مُجْمُوعٌ
مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن فاعلن

٢ - العروض الأولى المطوية المكسوفة وضربها الثاني المطوي الموقوف:

الطي: حذف الرابع الساكن وتصبح التفعيلة (مفعلات).

الوقف: إسكان آخر الوند المفروق فتصبح التفعيلة (مفعلات) وتنقل إلى مساويتها (فاعلان).

أزْمَانُ سلمى لا يرى مثلها الـ
ـراؤون في شامٍ ولا في عراقٍ

جوازاات السريـع

يدخل حشوه الطيِّ وهو حذف الرابع الساكن (مُسْتَعْلُن) وتنقل إلى (مُفْتَعْلُن) وهو حسن ومثاله:

قَلْبِيْـذَهَبِ اللَّيْلِ غَسْفَرْنَا لَهُ
مَا دَامَ هَذَا الصَّبِيحُ عَقَبِيْ بِجَاءِ

كما يدخله الخبن وهو حذف الثاني الساكن فتصير التفعيلة (مُتَّفَعْلُن) وتنقل إلى (مَفَاعِلُن) وهو صالح، ومثاله:

سُـلَافِـةٌ قَطَرَهَا سَاحِرٌ
تَسْتَلِبُ الرُّوحَ بِهَا سَاحِرُهُ

صفي الدين الحلبي:

بَحْرٌ سَرِيْعٌ مَا لَهُ سَاحِلُ
مَسْتَفْعَلُنْ مَسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُ

الشهاب:

سَارِعٌ إِلَى غَزْلَانِ وَادِي الْحَمَى
وَقُلْ أَيَا غَيِّدُ ارْحَمُوا صَبِيْكُمْ
مَسْتَفْعَلُنْ مَسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ
(يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ)

دائرة المشتبه:

بحر المنسرح

أجزاؤه

وزنه في الدائرة:

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

تشكيلاته

له أربع أعاريض لكل منها ضرب واحد:

١ - العروض الأولى الصحيحة وضربها المطوي:

الطي: حذف رابع التفعيلة متى كان ساكناً فتصبح التفعيلة (مُسْتَعْلُن) وتنقل إلى مساويتها (مُفْتَعْلُن)، ويصبح الوزن كما يلي:

إن ابن زيد لا زال مستعملاً

للخير يمشي في مصره العُرْفَا

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

مستفعلن مفعولاتُ مُفْتَعْلُن

٢ - العروض الثانية المطوية وضربها المطوي:

لا تسال المرء عن خلائقه

في وجهه شاهد من الخبِر

مستفعلن مفعولاتُ مُفْتَعْلُن

مستفعلن مفعولاتُ مُفْتَعْلُن

٣ - العروض الثالثة المنهوكة الموقوفة:

النهك: ذهاب ثلثي البيت فيصير: مستفعلن مفعولات.

الوقف: إسكان السابع المتحرك فتصير التفعيلة (مفعولات) وتنقل إلى مساويتها: (مفعولان).

أَقْصَرْتُ بَعْضَ الْإِقْصَارِ
عَنْ شَرَّانٍ نَائِي الدَّارِ
صَبَّـرْنِي لَمَّا صَارَ
وَلَمْ أَكُنْ بِالصَّبْرِ بَارِ
وَقَالَ لِي بِاسْتَعْجَالِ
صَبَّـرْتُ بَنِي عِبْدِ الدَّارِ
مَسْتَفْعَلْنَ مَفْعُولَانِ

٤ - العروض الرابعة المنهوكة المكسوفة.

الكسف: حذف آخر الوند المفروق فتصير التفعيلة (مفعولا) وتنقل إلى مساويتها (مفعولن):

عَاضَتْ بِوَصْلِ صَدَا
لَمَّا رَأَيْتَنِي قَرْدَا
أَبْكِي وَالْقَى جَهْدَا
قَسَّالَتْ وَأَبْدَتْ وَدَا
وَيَلَمْ سَغْدُ سَغْدَا
مَسْتَفْعَلْنَ مَفْعُولِنِ

جوازات المنسرح

يجوز الخبن في (مستفعلن) فتصير (مفاعلن)، كما يجوز الطي في (مستفعلن) فتصير (مُفْتَعِلُن)، ويجوز الطي في (مفعولات) فتصبح (مفعلات) وتنقل إلى مساويتها (فاعلات) وهو غالب على البحر.

١ - خبن (مستفعلن): (مفاعِلن):

قَالَتْ تَسْلَيْتَ بَعْدَ فِرْقَتِنَا
فَقُلْتُ عَنْ مَسْكَنِي وَعَنْ سَكْنِي

٢ - طي مستفعلن: (مُفْتَعِلن):

قَالَتْ تَشَاغَلْتُ عَنْ مَحَبَّتِنَا
قُلْتُ نَعَمْ بِالْبِكَاءِ وَالْخَزْنِ

٣ - طي (مَفْعولاتُ) : (فاعلاتُ):

قَالَتْ تَخَلَّيْتُ قُلْتُ عَنْ جَلْدِي
قَالَتْ تَغْيِيرْتُ قُلْتُ فِي بَدْنِي

ليت قلتُ: فاعلاتُ

يَرَّتْ قلتُ: فاعلاتُ

الصفى الحلي:

تَنَسَّرِحُ فِيهِ يُضْرِبُ المثلُ
مستفعلن مفعولاتُ مُفْتَعِلُ

الشهاب:

تَنَسَّرِحُ العينُ فِي خُذَيْدٍ رَشَا
حَيَا بكاسٍ وَقَالَ خُذْهُ بِفِي
مستفعلن مفعولاتُ مُفْتَعِلن
(هو الذي أنزل السكينة في)

سورة الفتح: آية ٤، «هو الذي أنزل السكينة في قلوب المؤمنين».

دائرة المشتبه:

بحر الخفيف

أجزاؤه

(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مكررة في شطرين.

تشكيلاته:

له ثلاث أعاريض وستة ضروب:

١ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها الأول المماثل:

إن قلبي في حبٍّ من لا أســــــــــــــــمي

في عناءٍ أعظمُ به من عناءٍ

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ويجوز في ضربه (التشعيث) وهو حذف أول الوجد في (فاعلاتن) فتنحول إلى (فالاتن) وتنقل إلى مساويتها (مفعولن) وهذا التشعيث علة تجري مجرى الزحاف في عدم اللزوم، أي أن الشاعر مخير، يستعملها أو لا يستعملها مع أنها علة وكل علة لازمة أي واجبة.

٢ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها الثاني المحذوف.

الحذف: حذف السبب الخفيف فتصبح (فاعلاتن) (فاعلا) وتنقل إلى مساويتها (فاعلن). ويجوز حين (فاعلن) فتصبح (فعلِن).

ليت شعري هل ثمَّ هل أتيتُهم

أو يحــــــــــــــــولن من دون ذاك الردى

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
فاعلاتن مستفعلن فاعلن

ومثال الضرب المخبون قول الشاعر:

ذاتُ دلٍّ وشـاحـها قَلِقٌ^(١)
من ضمـورٍ وحملها شَرِقُ

وهذا الوزن معدوم في الشعر المعاصر.

٣ - العروض الثانية المحذوفة وضربها المماثل:

الحذف: في (فاعلاتن) فتصبح (فاعلا) ثم تنقل إلى (فاعلن)، وقد يخبن فيصبح
(فَعْلُن) وهو المستعمل في الشعر المعاصر قال الشاعر:

إِنْ قَدَرْنَا يَوْمًا عَلَى عَامِرٍ
نُنْثِ صَفًّا مِنْهُ أَوْ نَدَغُّهُ لَكُمُ

يجوز في هذا الضرب أن يكون (فاعلن) مثل (هُولَكم) و(فَعْلُن) مثل (هُلْكُمْ). أما
في الشعر الحديث فلا يستعمل إلا المخبون، قال صالح جودت:

والضـحـى والفـدائر الذهبـ
والعيون الشهباء كالسُحُبِ
وبخـذـيك كـسـاسـي العنـبِ
قَسَمُ صَفْثَـه عـن الكـذـبِ

٤ - العروض الثالثة المحذوفة المخبونة وضربها المشعث، وهنا يجري التشعيث
مجرى اللزوم.

التشعيث: علة يحذف فيها أول الوجد من (فاعلاتن) فتصبح (فالاتن) وتنقل إلى
مساويتها (مَفْعولن).

الحذف: حذف السبب الخفيف (فاعلاتن) فتصبح (فاعلا) وتنقل إلى مساويتها (فاعلن).

(١) جاءت العروض هنا على وزن (فَعْلُن) لتساوى مع الضرب، وهذا هو التصريح. (المعد)

الخبز: حذف الثاني الساكن فتتحول (فاعِلن) إلى (فَعْلُنْ) ويصبح الوزن كما يلي:
يا نديمي بمهـجـتي أفـديـك^(١)

قُمْ وهَاتِ الكؤوس من هَاتِيكَ
اترى غـاب عنك اهلُ مِنى
بعـدما قد توطـنوا واديـك
إن لي بين ربـعـهم رَشْـأ
طَرَفُـه إن تمّتْ أسيُّ يُحـيـيك
فاعـلاتن مسـتـفـعلن فـعلن
فاعـلاتن مسـتـفـعلن مـفعـول

٥ - العروض الرابعة المجزوءة الصحيحة وضربها الأول المماثل، وقد يعتريه
الخبز فيصبح (مفاعِلن):

ليت شـعـري مـاذا تـرى
أمْ غـفـرو في أمـرنا
فاعـلاتن مسـتـفـعلن
فاعـلاتن مسـتـفـعلن

وأكثر نماذج هذا البحر مخبونة الضرب كقول الشاعر المعاصر:

للم الضـوء يا قـمـمـر
وامض عن مـصـر في خـفـر
وبنو الـريف سـاـهـرو
نَ وما اطيـب السـهـر
تـخـذوا ضـوعك الأبا
ريـق والكـاس والسـوؤـر

٦ - العروض الرابعة المجزوءة الصحيحة وضربها الثاني المجزوء المخبون المقصور.

(١) جاءت العروض في البيت الأول مشعثة على وزن (مفعول) لتساوى مع الضرب وهذا هو التصريح. (المعد)

الخبين: حذف الثاني الساكن.

القصر: حذف ساكن السبب الخفيف في (مُسْتَفْعِلُنْ) وإسكان ما قبله فتصبح
التفعيلة (مُسْتَفْعِلْ) وتنقل إلى (مَفْعُولن) ثم تصاب بالخبين فتحذف فاؤها
وتصبح (مَعُولن) وتنقل إلى (فَعُولن).

كَلْ خَطْبُ إِن لَمْ تَكُو
نُوا غَضَبْتُمْ يَسِيرُ
فَاعِلَاتِن مَسْتَفْعَلْنَ
فَاعِلَاتِن فَعُولْنَ

جوازات الخفيف

يعتريه (الخبين) وهو حذف الثاني الساكن وهو حسن ويدخل في كل أعاريضه
وضروبه فتحول (فاعلاتن) إلى (فَعِلَاتن).

مثل قول الشاعر:

ليس من مات فاستراح بميت
إنما الميتُ ميتُ الأحياءِ

كذلك يجوز الخبن في (مستفعلن) فتصبح (مفاعلن).

ويعتريه أيضاً الكف وهو حذف السابع الساكن في (فاعلاتن) فتصبح (فاعلاتُ)
وهو صالح ومنه قول ابن المعتز:

طال وجدي وداما
وفنيتُ سقاما
أكل اللحم منّي
وأذاب العظاما

ومنه قوله:

مَا يَضُرُّ خَلِيئاً

لو شفى مسستها ما

نظم الصفي الحلبي:

يا خفيفاً خفت به الحركات

فاعلاتن مستفعلة فاعلات

نظم الشهاب:

خفَ حَمْلُ الهَوَى عَلَيْنَا وَلَكِنْ

ثَقَلَتْهُ عَوَازِلُ تَثَرُّمٍ

فاعلاتن مستفعلة فاعلاتن

(رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ)

دائرة المشتبه

بحر المضارع

أجزاؤه

(مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن) مكررة مرتين في شطرين، ولكنه مجزوء وجوباً وله عروض واحدة صحيحة وضرب مماثل ومثاله:

دَعَانِي إِلَى سَعَادٍ
دَوَاعِي هَوَى سَعَادٍ
دَعَانِي إِلَى سَعَادٍ
دَوَاعِي هَوَى سَعَادٍ
مَفَاعِيلُ فَاعِلَاتِنِ
مَفَاعِيلُ فَاعِلَاتِنِ

ومنه قول الشاعر:

وَقَدْ رَأَيْتُ الرَّجُلَ لَا
فَمَّا أَرَى مَثَلُ زَيْدٍ
مَفَاعِلُنِ فَاعِلَاتِنِ
مَفَاعِلُنِ فَاعِلَاتِنِ .

ويلاحظ أن مفاعيلن يجيء مرة مكفوفاً (مفاعيلُ) ومرة مقبوضاً (مفاعِلُنِ) ولكن الكف والقبض يجريان على سبيل المعاقبة إذا حصل أحدهما لم يحصل الآخر ولا يصح أن تخلو منهما التفعيلة.

الصفى الحلي:

تُعَدُّ الْمُضَارِعَاتُ
مَفَاعِيلُ فَاعِلَاتُ

الشهاب:

إلى كَمْ تُضَارِعُونَنا
ففتى وجهه نضيرُ
مفءيلُ فءالِتن
(أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرُ)

دائرة المشتبه

بحر المقتضب

أصله في الدائرة (مفعولات مستفعلن مستفعلن) مكررة مرتين ولكنه لا يستعمل إلا مجزوءاً.

وله عروض واحدة مطوية تصير فيها (مستفعلن) إلى (مُسْتَعْلُن) وتحول إلى مساويتها (مُفْتَعْلُن) وضربها مماثل.

الطي: حذف الرابع الساكن ومثاله:

اقبـلـت فـلاح لـها
عارضـان كـالـبـرـر
اقبـلـت فـ / لـاح لـها
عارضـان / كـالـبـرـر
فـاعـلات مُفْتَعْلُن
فـاعـلات مُفْتَعْلُن

وفي حشوه تغيير من (مفعولات) التي تطوى إلى (مفعلات) وتنقل إلى (فاعلات).
وبين الخبن والطي في (مفعولات) معاقبة يحصل أحدهما فقط، والخبن حذف الثاني الساكن فتصير التفعيلة (معوлат)، وتنقل إلى (فعولات).

اتـانـا مـبـشـشـرنا
بـالـبـيـيـان والنـذر
اتـانـا مـ / بـشـشـرنا
بـالـبـيـيـان / والنـذر
فـعـولات مُفْتَعْلُن
فـاعـلات مُفْتَعْلُن

دائرة المشتبه

بحر المجتث

أصله في الدائرة (مُسْتَفْعُ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن) مكررة مرتين، ولكنه مجزوء وجوباً وله عروض واحدة صحيحة وضربها مماثل:

هـل مُسْتَفْعُ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن
بَعْدُ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن
مُسْتَفْعُ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن
مُسْتَفْعُ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن
البطن منها خـمـيـصـ
والوجه مـثـل الـهـلـالـ
مُسْتَفْعُ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن
مُسْتَفْعُ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن

ويقع في هذا بحر الخبن في جميع أجزائه ويقع فيه أيضاً الكف وهو حذف السابع الساكن:

مـا كـان عطاؤهن
إلا عِدَّةٌ ضـمـمـا
مـا كـان ع/طاؤهن
إلا عِدَّةٌ ضـمـمـا
مُسْتَفْعُ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن
مُسْتَفْعُ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن

ووقوع الخبن والكف هنا على سبيل المعاقبة فكف مستفعلن أول الصدر بحذف نونها يوجب بقاء ألف فاعلاتن التي بعدها في العروض، والعكس صحيح: فتبقى نون

مستفعلن فتخبين فاعلاتن التي هي العروض، وتكف فاعلاتن التي هي العروض فلا
تخبين مستفعلن أول العجز.

ويجوز التشعيث في ضربه فتصير به (فاعلاتن) (فالاتن)، وتحول إلى (مفعولن).
(التشعيث حذف أول الوتد).

الصفى الحلي:

إِنْ جُتَّتِ الحَرَكَاتُ
مَسْتَفْعِلُنْ فِصَاعِلَاتُ

الشهاب:

اجْتَتَتْ مِنْ عَابِ قَعْرَا
فِيهِ الْجُمُحَانُ النُّظِيمُ
مَسْتَفْعِلُنْ فِصَاعِلَاتُنْ
(وَهُوَ الْعَلِيَّ الْعَظِيمُ)

دائرة المشتبه

تشمل دائرة المشتبه ثمانية بحور، أي نصف البحور العربية، والبحر الأساس فيها هو السريع (مستفعلن مستفعلن مفعولات) فإذا بدأنا من السبب الخفيف الثاني في التفعيلة الأولى حصل لدينا وزن مهمل نصّه (تَفْعِلُنْ مُسْ - تَفْعَلْنَ مَفْ - عولات مُسْ) وينقل إلى (فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن)، وإذا بدأنا من الوجد في التفعيلة الأولى حصل لدينا (عِلُنْ مُسْتَفْ - عِلُنْ مَفْعُو - لات مُسْتَفْ)، أي (مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن) وهو وزن مهمل أيضاً.

وإذا بدأنا من التفعيلة الثانية حصل لدينا المنسرح (مستفعلن مفعولات مستفعلن) وإذا بدأنا من السبب الثاني في التفعيلة الثانية حصل لدينا بحر الخفيف:

(تَفْعَلْنَ مَفْ - عولات مُسْ - تَفْعِلُنْ مُسْ) أي (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن).

وإذا بدأنا من الوجد في التفعيلة الثانية حصل لدينا المضارع (مفاعيلن فاعلاتن).

وإذا بدأنا من التفعيلة الثالثة كان لدينا (مفعولات مستفعلن) وهو بحر المقتضب.

وإذا بدأنا من السبب الثاني فيها حصل لدينا (عولات مُسْ - تَفْعِلُنْ مُسْ) وهو (مستفعلن فاعلاتن) أي بحر المجتث.

دائرة المتفق

بحر المتقارب

أجزاؤه

(فعولن) مكررة ثمانى مرّات فى شطرين.

تشكيلاته

له عروضان وستة أضرب أى ست تشكيلات.

١ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها المماثل:

وقِفْ حاسِراً تحت ضوء النجومِ

على ربع تلك الطلّول الأبيّـه

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعولن

٢ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها الثانى المقصور:

القصر: حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله.

وياوي إلى نسوةٍ بئسـاتٍ

وشُعْثٍ مراضيعٍ مثل السعالِ

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعولن

٣ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها الثالث المحذوف:

الحذف: حذف السبب الخفيف من (فعولن) فتصبح (فَعول) وتنقل إلى مساويتها (فَعْلُ).

وها نحن جرحان طِبَّ الهوى^(١)
جـفـفـانـا وزفـ الماسي لنا
فـعـولن فـعـولن فـعـولن فـعـل
فـعـولن فـعـولن فـعـولن فـعـل

٤ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها الرابع الأبتري:

البتري: حذف السبب الخفيف وساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله فتصير
التفعيلة (فَعْ) وتضاف إلى التفعيلة التي سبقتها فتصبح مفاعيلن:

خليلي عـوجـا على رسم دار
خلت من سليمانى ومن صـيـة
فـعـولن فـعـولن فـعـولن فـعـولن
فـعـولن فـعـولن مفاعيلن

٥ - العروض الثانية المجزوءة المحذوفة وضربها الأول المماثل:

قضى الله بالحب لي
قـصـبـراً على ما قضى
فـعـولن فـعـولن فـعـولن فـعـل
فـعـولن فـعـولن فـعـولن فـعـل

ويجوز عندي أن يكون ضرب المجزوء مقصوراً على وزن (فَعولن) كما يلي:

رفيقي تعال لنسـخـ
قـ رجـعـيـة اليـاسـمـين

٦ - العروض الثانية المجزوءة المحذوفة وضربها الأبتري:

تـعـفـفـ ولا تبـتـئـسـ
فـمـما يُقـضـ يـاتـيـكا
فـعـولن فـعـولن فـعـولن فـعـل
فـعـولن مفاعيلن (فـعـولن + فَعْ)

(١) جاءت العروض هنا محذوفة على وزن (فَعْل) لتساوى مع الضرب وهذا هو التصريح. (المعد)

التغييرات في حشو المتقارب

١ - يعتريه زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن فتصبح التفعيلة (فعولٌ) وهو حسن شائع في البحر ومثاله:

ونَغْـدُوْا نَشْـوَدُ للَفْنا

٢ - ويعتريه الخرم وهو إسقاط حركة في ابتداء وتده فتصير التفعيلة (عولن) وتنقل إلى مساويتها (فَعْلُنْ).

لا تَبْكُ لَيْلِي وَلَا مَسِيَّيْهِ
فَعْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ملاحظة

يجوز في أعاريض المتقارب جميعاً أن تكون العروض صحيحة تامة أو محذوفة كقول الشاعر وقد جمع بين العروضين:

وأَغْـضِي الجِفْـوْنَ إذا مَا بدتْ
وأُكْنِي إذا قِيلَ لي سَمَـهَـا
أَذَارِي العِيْـوْنَ وأخْشَى الرَقِيْبَ
وَارْصِدْ غَفْـلَةً قِيَمَـهَـا

الصفى الحلبي:

عن المتـَقَارِبِ قَال الخَلِيلُ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ

الشهاب:

تَقَارِبْ وَهَاتِ اسْقِنِي كَسَـا سَ رَاحِ
وَبَاعِدْ وَشَا تَكَ بَعْدَ السَمَاءِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
(وإنْ يَسْتَغِيْثُوا يُغَاثُوا بِمَاءِ)

(سورة الكهف): وإن يستغيثوا يغاثوا بماء كالمهل يشوي الوجوه.

الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع (فَعِلْنِ تَنْ) وتنقل إلى

مساويتها (فَعِلَاتْن) ويصبح الوزن كما يلي:

دارُ سُفْدَى بِشَخْرِ عُمَانٍ^(١)

قَد كَسَاها الْبَلَى الْمَلَوَانِ

فَاعَلْنِ فَاعَلْنِ فَعِلَاتْنِ

فَاعَلْنِ فَاعَلْنِ فَعِلَاتْنِ

الملوان: الليل والنهار.

٤ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الثالث المجزوء المنيل والريف ملازم له:

التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع فتتحول (فاعلن) إلى

(فاعلُنْ) وتنقل إلى مساويتها (فاعلانْ).

الردف: حرف المد الذي يكون قبل الروي ولا فاصل بينهما، واواً أو ياء أو ألفاً.

هَـذِهِ دَارُهُمْ أَقْبَرُ فَرَّتْ

أَمْ زَبُورٌ مَحْنُ هَا الدَّهْورُ

فَاعَلْنِ فَاعَلْنِ فَاعَلْنِ

فَاعَلْنِ فَاعَلْنِ فَاعَلْنِ

الزبور: الكتاب الذي أنزل على داود.

المتدارك المخبون

من المتدارك وزن مخبون كله بتفعيلاته جميعاً، والأرجح أنه هو المقصود بالاسم

(الخبب) و(ركض الخيل) لأن وقعه يشبه وقع أقدام الخيل وهي تجري:

يَا لَيْلُ الصَّبِّ مَسَّتِي غَدُهُ؟

أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ؟

رَقْدُ السُّمَارِ وَارْقَاةُ

أَسَفُ اللَّبِيبِ يَرْدُهُ

(١) جاءت العروض هنا مخبونة مرفقة على وزن (فَعِلَاتْن) لتساوى مع الضرب وهذا هو التصريح. (المعد)

فـبـكـاه النـجـم ورق له
مما يرعاه ويرصده
فـعـلن فـعـلن فـعـلن
فـعـلن فـعـلن فـعـلن

ومنه للإمام علي:

حـقـاً حـقـاً حـقـاً حـقـاً
صـدـقـاً صـدـقـاً صـدـقـاً صـدـقـاً
إنّ الدنيـا قـد غـرـتـنا
واسـتـهـوئـتـنا واسـتـلـهـتـنا
لسـنـا نـدري مـا قـدـمـنا
إلا أنّـا قـد فـرـطـنا
يا ابن الدنيـا مـهـلاً مـهـلاً
زـن مـا يـاتـي وزناً وزناً

ويلاحظ أن الأبيات الأولى كان ضربها مخبوناً (فَعْلُنْ) بتحريك العين، بينما أبيات الإمام علي كان ضربها مقطوعاً والقطع حذف الخامس الساكن وتسكين ما قبله فتصير التفعيلة (فاعل) وتُنقل إلى مساويتها (فَعْلُنْ).

ولا يجوز أن يجيء المخبون والمقطوع في ضرب واحد.

ملاحظة

ترد التفعيلة (فاعل) في وزن الخبب في الشعر المعاصر كما في البيت التالي:

الشارع مهجورٌ تُعول فيه الريح

وهي مستعملة كثيراً في الشعر الحر وقد أجازها النقاد على اعتبار أنها شاعت، وهذه التفعيلة تردّ الخبب إلى وزنه المتدارك الأصلي مع حذف نونها، ولم يستعملها العرب.

نظم الصفي الحلبي:

حَرَكَاتُ الْمُخَدَّثِ تَفْتَقِلُ

فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ

نظم الشهاب:

دَارَكَ قَلْبِي بِأَمَى نُفُوسٍ

فِي مَبْنًى سَمَّاهُ نَظْمُ الْجِسْمِ

فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ

(إِنَّا اعْطَيْنَاكَ الْكِتَابَ)

دائرة المتفق

أصل الدائرة المتقارب: (فعولن فعولن فعولن)، وقد وضعها الخليل للمتقارب وحده واستنبط الأخفش المتدارك منها على ما زعموا، فإذا بدأنا من السبب الخفيف نتج لدينا (لنْ فعو - لنْ فعو) وهي تقابل بحركاتها وسكناتها (فاعلن فاعلن) وهي تفعيلات المتدارك.

الشعر الحرّ

هو شعر تتعدد أطوال أشطره ويمتزج فيه العروض والضرب فيختم كل شطر منه بقافية وإن كان كثير من الشعراء المحدثين قد نبذوا القافية نهائياً قياساً على الشعر الغربي، فشعرهم الحر مرسل، والشاعر في الشعر الحرّ يملك الحرية على أن يورد العدد الذي يشاؤه من التفعيلات في الشطر الواحد دونما قيد ولا شرط، فإذا نظم الشاعر قصيدة من الرمل الصحيح السالم من التغيير جرت على النحو التالي مثلاً:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

وضرب القصيدة الحرة يجوز أن يكون متنوعاً فيجمع ضرباً مختلفاً من الضروب الواردة في القصائد الخليلية ذات الوزن الواحد فيجمع بين (فاعلتن، وفاعلاتن) في الرمل مثلاً فيقول:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلتن

لأن هذا الجمع جائز في الشعر الحرّ.

بحور الشعر الحرّ

يجوز نظم الشعر الحر من ثلاثة أنواع من البحور الستة عشر الواردة في العروض العربي:

١ - البحور الصافية

وهي التي يتألف شطرها من تكرار التفعيلة مرتين أو ست مرات أو ثمانية، وهذه هي:

الكامل شطره: متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

الهرج شطره: مفاعيلن مفاعيلن.

الرجز شطره: مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

المتقارب شطره: فعولن فعولن فعولن فعولن.

المتدارك شطره: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن.

ومنه الخبيب شطره: فعلن فعلن فعلن فعلن.

ويلاحظ أن مجزوء الوافر وزن صاف لأنه يتألف من تفعيلة واحدة:

مفاعلتن مفاعلتن

ولذلك تنطبق عليه قواعد البحور الصافية.

٢ - البحور الممزوجة

وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات، وهما بحران اثنان:

السريع شطره: مستفعلن مستفعلن فاعلن.

الوافر شطره: مفاعلتن مفاعلتن فعولن.

ومن هذا أيضاً كل ما أصاب ضربه تغيير من البحور الصافية (علة) مثل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مفعولن

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

ويجوز للشاعر الحر أن يجمع ضروب الوزن الواحد في قصيدته الحرة إلا ما
يأباه الذوق وتنبو عنه الموسيقى الإيقاعية للوزن.

٣ - البحور التي تكون فيها الوحدة تفعيلتين لا واحدة

وهما الطويل، والبسيط، فيكون الشعر الحر من الطويل كما يلي:

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

والوحدة هنا تفعيلتان لا واحدة، ولو كررنا إحداهما فحسب لخرجنا إلى المتقارب
أو الهزج.

والبسيط مماثل للطويل في هذه القاعدة فنقول:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ولا فرق بين الوجدتين، «مستفعلن فاعلن» و«مستفعلن فعلن» في هذه الحالة.

دعا طائفة من الشعراء إلى شيء سموه بالشعر الحرّ في العقد الرابع من هذا القرن وقصدوا بالشعر الحرّ عدم التقيد بوزن واحد في القصيدة الواحدة وإنما يعتمد الشاعر إلى مزج البحور كلها، ذلك مع عدم الخروج على وجود الشطرين في القصيدة الواحدة، وهذا نموذج من شعر أحمد زكي أبي شادي:

الْحُسْنُ وَخُسْدَتُهُ تَجْلُ

وَإِنْ تَنْوَعْ أَوْ تَبْسُتْ

فله الجلالة

(مجزوء الكامل)

وَلِلْمَحَبِّينَ أَشْوَاقٌ وَتَقْدِيرٌ

هِيَ هَاتِ يَحْصِرْهَا دَاعٍ إِلَى حَصْرِ

(البسيط)

فَالْحُسْنُ سَلْطَانٌ

وَالْجَوْهَرُ الْأَسْمَى

لَا قَسَمَةَ الْمَظْهَرِ

مَهْمَا أَزْدَهَى وَغَبَلَا

(الكامل)

وكانما الأزهار أيضاً قد حنّ إلى التناظر

(الكامل)

وقد ماتت هذه الدعوة في مهدها فلم يستجب لها أحد إلا شعراء قليلون استعملوها في قصيدة واحدة ثم نبذوها، ومنهم الشاعر أبو ريشة فقد وردت في ديوانه قصيدة عنوانها «الخزان الأكبر» جاء فيها:

يَا قَطْعَةً مِنْ رُوحِي الْخَرَى

أَرَاكَ لَا تَدْرِيْنَ مَا مَرَا

(الرجز)

من أنتِ رُدِّي على سـمـوـالي
ولا تحـدِّي مـدـى خـيـالي
(مخلع البسيط)

اتنكريني وتعـرفـقـيني
وتسـالـيني وتمنـعـيني
(الكامل)

لا بد أن يحنو عليّ الزمـانُ
وان تلاقـيني بفـيـض الحنـانِ
عينان سوداوان وحشـيـتانِ
(السريع)

وقد سمّوا هذا الشعر باسم «مجمع البحور» لأنه يجمع البحور كلها، ولا علاقة
لهذا الشكل بشكل الشعر الحر الذي يستعمل وزناً واحداً في القصيدة الواحدة.

البند

هو شعر ذو أشطر غير متساوية الطول يقوم على أساس التفعيلة خلافاً لبقية الشعر العربي القديم.

وهو شعر ذو وزنين هما الرمل والهج يتداخلان تداخلاً فنياً مستنداً إلى قواعد العروض العربي، فلا تختتم أشطر الرمل إلا بالضرب (فاعلاتان) الذي يمهد لبحر الهج فيصح أن يليه، وعندما يبدأ الهج يستمر الشاعر عليه حتى يورد في آخر أحد الأشطر الضرب (فعولن) الذي يمهد لبحر الرمل فيصح أن يعود ثانية.

والفرق بين الشعر الحر والبند أن الأول يقوم على وزن واحد في القصيدة الواحدة ويحافظ على وحدة الضرب بينما يقوم البند على وزنين متداخلين يخرج فيهما على وحدة الضرب باستعمال ضربين (فاعلاتن) و(فاعلاتان) من الرمل و(مفاعيلن) و(فعولن) من الهج، وفيما يلي نموذج من خطة الوزن في البند:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ

مفاعيلن مفاعيلُ

مفاعيلن فعولن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتان

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ



نص من بند أبي الخلفة (في مدح الإمامين موسى الكاظم ومحمد الجواد)

أيها اللائمُ في الحبِّ

دع اللومَ عن الصبِّ

.....

.....

اهل تعلم ام لا ان للحب لاذات

وقد يُعذّر لا يُعذل من فيه غراماً وجوى مات

فذا مذهبُ ارباب الكمال

فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات

فكم قد هذب الحبُّ بليدا

فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا

صنة فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا

لا ولا تُظهر توقا

لا ولا شِمتَ بلحظيك سنا البرقِ اللموعي إذا اومضَ من جانب اطلالِ

خليطِ عنك قد بانَ

وقد عرسَ في سفح ربي البانِ

إلى أن يقول:

لو ترانا كل من يُبدي إلى صاحبه العتبَ

ويُسدي قرطَ وجدٍ كامنٍ أظهره القلبُ

لأصبحتَ من الغيرة في الحيرة حتى جئتَ لي من خجلٍ تبدي اعتذارا

ولأعلنتَ بحبِّ الشادن الأهيف سراً وجهارا

مثلَ إعلاني بمدحي للإمامين الهمامين الرضيين الزكيين النقيين الصفيين الوفيين

من اختارهما الله من الخلقِ

ومن شأنهما الصدقُ

بل الرفقُ

هما السرّ الحقيقيُّ

هما المعنى الدقيقيُّ

هما شمسا فخارٍ حلّقا في دارة المجدِ

هما غيبة علمٍ ما له حدُّ

فاسماؤهما قد كُتبتَ في جبهة العرش بلا ريبِ

هما قد طُهرَا في الذكر من رجسٍ ومن عيبِ

بلى قد أودعا سرّاً من الغيبِ

.....

حكى جودهما الودقُ

إذا جاد على الروضة تحدوه النعامى
رفع الله على هام الثريا لهما قدراً وفخراً ومقاما
ليت شعري هل يضاهاى فضل موسى الكاظم الغيظ
بعلم أو بحلم أو بزهد أو بمجد
وتداه قد حكى البحر طغى من لجة الفيض
هو القاطع والصادع والبارع والضارع حدأ خشية الله.

علم القافية

تعريف القافية عند الخليل بن أحمد أنها آخر ساكنين في آخر البيت مع المتحرك الذي قبلهما، وقد تكون القافية كلمة واحدة مثل قول الشاعر شوقي:

من أي عهد في القرى تتدفقُ
وبأي كف في المدائن تفضقُ

وقد تكون القافية بعض كلمة كما في قول الشاعر علي محمود طه:
حتى إذا حان الرحيل هتفت بي
فوقفتُ واستبقتُ خطاك نواظري

فالقافية هنا هي الحروف (واظري) في الكلمة الأخيرة. وقد تكون القافية كلمتين كما في قول امرئ القيس:

مكرٌ مفرٌ مقبلٌ مدبرٌ معاً
كجلمود صخرٍ حطه السيلُ من علٍ

فالقافية كلمتا (من عل)

وقد تكون القافية كلمة وجزء من كلمة أخرى كقول الشاعر عبداللطيف الكمال:

إن كفكفئته يدي جادت به كبدي
دماً يجاريه في ذوب الفؤاد دمٌ

فالقافية هنا «وَاد دم».

حروف القافية:

تتكون القافية من حروف متحركة وساكنة، وننصّ فيما يلي على أسماء هذه الحروف:

١ - الروي:

وهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال:

لامية امرئ القيس ودالية طرفة بن العبد وميمية زهير بن أبي سلمى ونحو ذلك.

وهذا الحرف لا يكون حرف مدّ ولا هاء، مثال الهاء قول شارل خوري:

والشـاعـرُ الـولـهـان يـرُ

وي قـلـبـه مـن فـئـه

فلا يقال هنا أن القصيدة هائية، بل يقال إنها نونية.

ومثال حرف المدّ قول الشاعر:

الـلـه دـرّك مـن

فـتـى قـوم إذا وـهـبـوا

فلا يقال هنا أن القصيدة واوية، بل يقال إنها بائية.

ويسمى الروي مطلقاً إذا كان متحركاً كقول الشاعر القروي:

فلـقـد يـرى بـالـروح شـاعـرُ أـمةٍ

مـا لا يـرى غـيـرُ النـبـي المـرسـل

ويسمى الروي مقيداً إذا كان ساكناً كقول أمجد الطرابلسي:

مِـلـتُ إلـى روضـتي صـبـاحـا

مُـضـطـرمُ الفـكرِ والشـجـون

٢ - الوصل:

وهو ما يتلو الروي من حرف مدّ أو هاء سواء أكان المد بالالف أو بالياء أو بالواو،

فمثال الوصل بالالف قول علي محمود طه:

ها هـمُ العـشـاقُ قـد هـبـ

بـوا إلـى الوادي خـفـافـا

ومثال الوصل بالياء قول علي محمود طه في القصيدة نفسها:

فَجَرَّ اِيَامَكَ رَقَا
فَ عَلَى هَذَا الْمَحْصَا نِي

ومثال الوصل بالواو قول علي محمود طه نفسه:

وَبَدَا صَرَاعَكَ أَنْتَ وَالْعَقْلُ
وَلَأَنْتُمَا بِحَرٍّ وَإِعْصَارٍ^(١)

أما مثال الهاء ففي بيت علي محمود طه:

وَوَقْنَا لَوْدَاعٍ
وَأَفْتَرَقْنَا بَعْدَ نَظَرِهِ

٣ - الخروج:

وهو حرف المدّ الذي ينشأ عن إشباع حركة الوصل (إن لم يكن الوصل حرف مد) ومثال الألف قول الشاعر:

تَمَرُ الصَّبَا صَفْحاً بِسَاكِنِ ذِي الْغَضَى
وَيَصْدَعُ قَلْبِي إِنْ يَهَبَ هَبُوبُهَا

ومثال الياء قول الشاعر:

كُلُّ أَمْرٍ مَصْبُوحٌ فِي أَهْلِهِ
وَالْمَوْتُ أَدْنَى مِنْ شَيْءٍ رَاكَ نَعْلِيهِ^(٢)

٤ - الردف:

وهو حرف مد يكون قبل الروي ولا فاصل بينهما، مثل قول علي الجارم:

بَغْدَادُ يَا دَارَ النَّهْيِ
وَالْفَنُّ يَا بَيْتَ الْقَصِيدِ

وليس من الضروري أن يتحد حرف الردف في القصيدة، بل يكون واواً مرة وياء مرة أخرى كما في قول علي الجارم:

(١) تشبّع حركة الضم فتصبّح الكلمة في الكتابة العروضية (إعصارو). المعد

(٢) تشبّع حركة الكسرة فتصبّح الكلمة في الكتابة العروضية (نعلهي). المعد

أَيْنَ الْقِيَانُ الضَّاحِكَا
تُ يَمِيسُنْ فِي وَشِي الْبِرُودِ
السَّاحِرَاتُ الْفَاتِنَا
تُ النُّجْلُ مِنْ هَيْفِرُوغِيْدِ

٥ - التأسيس:

هو الألف التي يكون بينها وبين الروي حرف، مثل قول الشاعر:
ولكنهـا لم تبـالِ الغنـاء
ولا العطر واسترسلت نائمـه

٦ - الدخيل:

وهو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي مثل الهمزة المكسورة في البيت السابق.

حروف الروي

تقع حروف الهجاء بالنسبة لجواز عدّها رويّاً أو امتناع ذلك في ثلاثة أقسام:

١ - الأول: ما يصح أن يكون رويّاً وهو هذه الأحرف:

١ - الألف الأصلية التي هي جزء من الكلمة وتسمى المقصورة كالف (إذا ومتى

ومضى وعصى وحبل)، ومنه مقصورة ابن دريد حيث يقول:

من ظلمَ الناسَ تحاشَوْا ظلمَـةً

وعزّ فيهم جانباه واحتمى

والناسَ كـلاً إن بحثت عنهم

جميع اقطار البلاد والقرى

عبيدُ ذي المال وإن لم يطمعوا

من عمره في جرعة تشفي الصدى

فإن الشاعر في هذه الأبيات قد عدّ الألف حرف روي بدليل أنه لم يلتزم قبلها حرفاً يجعله الروي، ولو فعل الشاعر ذلك لكان أجمل في السمع ولكن هذا التساهل مقبول ما دام قد سُمع من العرب.

٢ - الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها كياء القاضي وينقضي ويشتكى،

وتلحق بها مثلها ياء النسب المخففة مثل: مصريّ وهنديّ، وعلى اعتبار هذه

الياء رويّاً قول عمر بن أبي ربيعة:

وقضى الأوطار منها بعدما

كانت الأوطار أن لا تنقضي

وارعوى عنها بصبر بعدما

كان عنها زمناً لا يرعوى

كَلِمًا قَلْتُ تَنَاسَى ذِكْرَهَا

راجع القلب الذي كــــان نُسي

وهذا نادر، والشائع عدم الاعتداد بهذه الياء والتزام حرف آخر يسبقها ويقويها.

٣ - الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها كواو يسمو ويصفو.

٤ - الهاء الأصلية المتحرك ما قبلها مثل وَجْهٌ ومشابه، فإن سُكِّن ما قبل الهاء

أصلية كانت أو زائدة لم تكن إلا رويًا كقول الشاعر:

قِسْ بِالْجَارِبِ أَعْقَابَ الْأُمُورِ كَمَا

تَقْسِيسُ بِالنَّعْلِ نَعْلًا حِينَ تَحْذُوها

أَمْوَالِنَا لِذَوِي الْمِيرَاثِ نَجْمَعُها

وَذُورِنَا لِخَرَابِ الْمَوْتِ نَبْنِيها

٥ - تاء التأنيث ساكنة ومتحركة مثل: لاحت وبنيتي ورفيقتي، ومنه قول الشاعر:

الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي اسْتَقَلَّتْ

بِإِذْنِهِ السَّمَمَاءُ وَأَطْمَأَنَّتْ

ومن التاء المتحركة قول الشاعر أبي النجم العجلي:

أَقُولُ إِذْ جِئْتُ مَدْبِجَاتِ

مَا أَقْرَبَ الْمَوْتِ مِنَ الْحَيَاةِ

٦ - كاف الخطاب مثل يحبك، ولكن الأحسن عدم عدّ هذه الكاف حرف روي بل

يلتزم قبلها حرف كما في قول الشاعر علي محمود طه:

أَيُّهَا الشَّاعِرُ الْكُتَيْبُ مَضَى اللَّيْلُ

لَوْ مَا زِلْتَ غَارِقًا فِي شَجْوَنِكَ

مَسْلَمًا رَاسَكَ الْحَزِينُ إِلَى الْفِكْرِ

رِوَالِيسُهُ ذَابِلَاتِ جَفْوَنِكَ

وَيَدُ تُمْسِكُ الْيَرَاعَ وَآخِرِي

فِي ارْتِعَاشٍ تَمَرٌ فَوْقَ جَبِينِكَ

٧ - الميم إذا سبقتها الهاء أو الكاف والأحسن في هذه أيضاً ألا تعد رويّاً وإنما يلتزم الشاعر قبلها حرفاً يكون هو الروي، ومن هذا قول الشاعر:

لَبِيَّكُمْ لَبِيَّكُمْ
هأنذا لَدَيْكُمْ

حيث التزم حرف الياء رويّاً قبل الكاف والميم.

إن هذه الأحرف السبعة التي مر ذكرها يمكن أن تكون رويّاً بحيث تبني عليها القصيدة.

ب - الثاني: ما لا يصح أن يكون رويّاً، وهو كما يلي:

١ - الألف والواو والياء والهاء في غير الحالات السابقة.

فمن ذلك هاء التانيث التي لا تصلح أن تكون رويّاً، بل يلتزم الشاعر قبلها حرفاً كما في قول ديك الجن:

أَنْتِ حَـدِيثِي فِي النُّومِ وَالْيَقَظِّهِ
أَتَعَسَّبْتُ مِمَّا أَهْذِي بِهِ الْخَفَظِّهِ
كَمْ وَاعِظُفُفِيكِ لِي وَوَاعِظُهُ
لَوْ كُنْتُ مِمَّنْ تَنْهَاهُ عَنْكَ عِظُهُ

فقد أبى الشاعر أن يعتبر الهاء رويّاً وإنما التزم قبلها الظاء، ومن ذلك هاء الضمير فهي لا تصلح أن تكون رويّاً، وقد التزم المعري قبلها الدال في قوله:

كَمْ صَبَائِنٍ عَنْ قُبْلَةٍ خُذُّهُ
سُلْطَتِ الْأَرْضُ عَلَى خُذِّهِ
وَحَامِلِ ثِقَلِ الثَّرَى جِيْدِهِ
وَكَاِنْ يَشْكُو الضَّعْفَ مِنْ عِقْدِهِ

فالهاء هنا ليست رويّاً لتحرك ما قبلها.

والهاء التي لا تصلح للروي وإنما يلتزم الحرف الذي يسبقها تسمى وصلاً كما
مر بنا ومثلها في ذلك الألف والياء والواو، ومثال هاء الوصل قول البهاء زهير:

يا حـيـرة الصـبـة الذي
لم يدرب بعدك ما احتيالة
انت الحـيـاة ومن ثفا
رقبة الحـيـاة فكيف حاله؟

ومثال وقوع الألف وصلاً قول متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكا:
فلما تفرقنا كائني ومالكاً
لطول اجتماع لم نبت ليلة معا
فتى كان أحيا من فتاة حيية
واشجع من ليث إذا ما تمنعا

ومثال وقوع الياء وصلاً قول امرئ القيس:
ويوم دخلت الخدر خدر غنير
فقلت لك الويلات إنك مـرجـلي
اقاطم مهلاً بعض هذا التـدلـل
وإن كنت قد ازمت صرمت فاجملي

ومثال وقوع الواو وصلاً قول أبي العتاهية:
جـدوا فـإن الأـمر جـد
وله اعدوا واسـتـعدوا
لا تغفلن فـإنـما
اجـبـالـكم نـفسـي فـد
وحادث الدنيا تـرو
حـ عليكم طورا وتغـدو

٢ - التنوين بأنواعه ونون التوكيد الخفيفة، فهذه بمجموعها لا تعتبر حرف روي
وإنما يلتزم الشاعر حرفاً قبلها.

ومن المعروف أن التنوين في القافية يحذف في حالتي الرفع والجر ويقلب الفأ
عند النصب، أو يحذف أيضاً كما في بعض اللهجات، أما تنوين الترتم أو تنوين
الإنشاد، والتنوين الغالي فهي لا تعد رويأ بل يلتزم حرف قبلهما كما في قول جرير:

أَقْلَى اللّوْمِ عَـاذِلٌ وَعِـتَابِيْنُ

وَقِسْـوْلِي إِنْ أَصِـبْتَ لَقَدْ أَصَابِيْنُ

ج - الثالث: ما لا يكون إلا رويأ وهو بقية حروف الهجاء.

ألقاب حركات القافية

للقافية ست حركات تسمى بالمجرى والنفاذ والحدو والإشباع والرس والتوجيه. وهذه الحركات لازمة، أي أنها حين تقع في القافية وجب أن تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة.

١ - المجرى: وهو حركة الروي المطلق (المتحرك)، ومثاله قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:

يا قلب صـبـراً فإنه سـفـة
بالمراء ان يسـتـفـزـه الجـزـع
ما إن اردنا وصـال غـيـرهم
ولا قطعناهم كـما قطعوا

ومثال المكسور قول أبي القاسم الشابي:

نحن نحيا كالطير في الأفق السا
جي وكالنحل فوق غصن الزهور
لا نرى غير فتنة العالم الحي
ي، وأحلام قلبها المسحور

ومثال المفتوح قول أبي القاسم الشابي:

قد رتـعنا مع الحـياة طويلا
وشـدونا مع الشـباب سـنينا
وعـدونا مع اللـيالـي حـفـاة
في شـعاب الزمان حتـى دـمينا

٢ - النفاذ: وهو حركة الوصل إذا كان هاء، وعن هذه الحركة ينشأ الخروج،

مثال الفتح قول بلند الحيدري:

يمشي الشتاء بغرفتي
متعثرأ بظلامها
والدفع مـ شـ لول القـ وى
جـ اثـ على اقـ دامـ ها

فإذا كانت الهاء رويأ لا وصلأ لم تكن حركتها نفاذاً وإنما هي مجرى، قال
البهاء زهير:

لـ كـ ربأ لـ م يـ خـ بـ قـ طـ
طـ لـ ديه من رـ جـ هـ
فـ ادعـ هـ فـ هـ و بلا شـ كـ
لـ كـ مـ جـ يـ بـ من دـ عـ هـ

ومثال النفاذ المكسور قول صالح عبدالقدوس:
وإن من ادبئـه في الصـ بـ
كالـ غـ و د يـ سـ قى المـاء في غـ رـ سـ هـ
حـ تى تـ رـ اه مـ و رـ قـ ا نـ ا ضـ رـ ا
بـ عـ د الـ ذى ا بـ صـ رت من يـ بـ سـ هـ

ومثال النفاذ المضموم قول الشريف الرضي:
مـ رـ رن غـ د و أ بـ ر و ض الصـ رـ يـ
مـ ، رـ اق من النـ و ر ظـ هـ رـ ائـ هـ
فـ حـ ن لـ ا مـ هـ م ائـ لـ هـ
و مـ مـ ال إـ لى قـ رـ يـ هـ م بـ ائـ هـ

٢ - الحذو: وهو حركة ما قبل الرفع ويكون ضمة قبل الواو وكسرة قبل الياء
وفتحة قبل الألف، فمثال المفتوح قول الشاعر:
وليس رزق الفتى من لطف حيلته
لكن حظوظ بارزاق واقسام

ومن المكسور قول المتنبي:

وصليـنا نصلـك في هذه الدنـ

يا فإن المقام فيها قليل

وقد يكون الحذو فتحة إذا كان الياء والواو حرفين لينين لا حرف مد كقول الراجز
يصف جرادة:

من كل سـعفاء القفا والخـدين

ملـعـونة تسـلـخ لونا عن لون

٤ - الإشباع: وهو حركة الدخيل وأكثر ما تكون هذه الحركة كسرة كقول المتنبي:

ومن عرف الأيام معرفتي بها

وبالناس روى رمحه غير راحم

٥ - الرس: وهو حركة ما قبل التأسيس كما في قول الشاعر:

أرى الجلم في بعض المواطن ذلة

وفي بعضها عزاً يسود فاعلة

٦ - التوجيه: وهو حركة ما قبل الروي المقيد، ومنه قول الشاعر:

واكذب النفس إذا حذتـها

إن صدق النفس يُزري بالامل

ومنه في قول أبي نواس:

ساعك الدهر بشيء

وبما سرك اكـتـر

يا كـبـير الذنب عفو الـ

له من ذنبك اكـبـر

أما إذا كان الروي متحركاً فليست الحركة قبله توجيهاً كما في قول المتنبي:

هون على بصـر ما شق منظره

فإنما يـقـطـأت العين كـالحـلم

ولا تشكُّ إلى خَلْقٍ فُتِّشْ مِثْلَهُ
شكوى الجريح إلى الغربان والرحم
جاز له أن يأتي به مضموماً مرة ومفتوحاً أخرى لأنه ليس توجيهاً.

أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد

تسمى القافية مطلقاً أو مقيدة بحسب رويها كما مر بنا، والمطلقة ستة أقسام:

١ - مجردة من الرفع والتأسييس موصولة بمدّ نحو قول الشاعر أحمد فتحي:

لِمَ اخْلَفْتَ مـــــــــــــــــــــوعـــــــــــــــــــــدي

يا حـــــــــــــــــــــبـــــــــــــــــــــيبي وســـــــــــــــــــــيـــــــــــــــــــــدي

هل تناســـــــــــــــــــــيتَ أم نـــــــــــــــــــــســـــــــــــــــــــيتَ

حتّ على غـــــــــــــــــــــير مـــــــــــــــــــــقـــــــــــــــــــــصـــــــــــــــــــــدٍ

٢ - مجردة من الرفع والتأسييس موصولة بها كقول الشاعر:

تحمـــــــــــــــــــــل اشـــــــــــــــــــــبـــــــــــــــــــــاحنا إلى ملكٍ

ناخـــــــــــــــــــــذ من مـــــــــــــــــــــاله ومن أدبه

٣ - مؤسسة موصولة بمدّ كقول علي محمود طه:

طال انتظارك في الظلام ولم تزل

عـــــــــــــــــــــيناي ترقب كل طيفٍ عـــــــــــــــــــــابرٍ

٤ - مؤسسة موصولة بهاء كقول الشاعر:

هـــــــــــــــــــــم قـــــــــــــــــــــتلوه كي يكونوا مكائـــــــــــــــــــــة

كما غدرت يوماً بكسرى مرارـــــــــــــــــــــة

٥ - مردوفة موصولة بمدّ كقول صلاح الأسير:

وارتمى العـــــــــــــــــــــصفُ حائراً يتلوّى

في دروبٍ مـــــــــــــــــــــحفـــــــــــــــــــــوفةٍ بالعطورِ

٦ - مردوفة موصولة بهاء مثل قول لبيد:

عَفَتِ الدِيَارُ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا

بِمَنْى تَابَدَ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا

أما القافية المقيدة فهي تقع في ثلاثة أقسام:

١ - مجردة من الرفع والتأسيس مثل قول الشاعر علي محمود طه:

مَا تُسَرِّينَ أَقْصَحِي

إِنْ فِي عَمِيْنِكَ الْخَبْرُ

الْفَرِيْبَانِ هَهُنَا

لَيْسَ يُجِدِيْهِمَا الْحَزْرُ

٢ - مردوفة كقول علي محمود طه:

أَوْ فَمَامَلَاوَا مِنْ زَهْرَهَا الْيَانِعِ

مَجَامِرَ النَّارِ وَالْقَوَا الْبُخُورِ

وَصَفَدُوا فِي ذَلَّةِ الضَّارِعِ

أَنْفَاسَكُمْ نَشْوَى بِتِلْكَ الْعَطُورِ

٣ - مؤسسة كقول الشاعر:

وَعَزَّزْتَنِي وَزَعَمْتَ أَنَّ

حُكَّ لَابِنُ فِي الصَّيْفِ تَامِرُ

أسماء القافية من حيث حركاتها

يفصل بين الساكنين في القافية - حسب تعريف الخليل - حرف متحرك واحد أو أكثر، وقد لا يفصل بينهما فاصل، والقافية بهذا الاعتبار خمسة أقسام:

١ - المترادف: وهي التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل كقول علي محمود طه:

وهذه الأيدي تحسب الصـدور
كانها في موقف للصـلاه
لم تنس في نزع الحياة الغـرور
ضراعة ترسمها للاله

٢ - المتواتر: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد كقول المتنبي:

أله العيش صبحاً وشباباً
فإذا ولياً عن المرء ولي

٣ - المتدارك: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان كما في قول علي محمود طه:

وهذه الأعين نهب العـفاء
في رقدة الموت كان لم تنم
محدقات في نواحي السـماء
تشهدا هذا الأسى والألم

٤ - المترالكب: وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات كما في قول الشاعر:

يا ليتني فيها جذع
أخبّ فيها وأضغ

٥ - المتكاوس: وهي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات وهو نوع نادر الوقوع ومن قول أبي العتاهية:

ومن إذا ريبُ الزمان صدَعَكَ

وهو من أبيات له يقول فيها:

إن أخاك الصدق من كان مَعَكَ

ومن يضربُ نفسه لينفَعَكَ

ومن إذا ريبُ الزمان صدَعَكَ

شئتَ فيك شمله ليجمعَكَ

وليست هذه القوافي جميعاً من المتكاوس وإنما قافية البيت الأول (كان معك) من المتراكب بينما قافية البيت الثاني والرابع (ينفعك ويجمعك) من المتدارك، وهذا جائز في الرجز.

عيوب القافية

تقع في القافية معائب أحصاها العرب وعابوها على الشعراء سنذكرها فيما يلي:

١ - الإيطاء - وهو تكرار الكلمة المشتمة على حرف الروي لفظاً ومعنى من دون أن

تفصل بين اللفظين سبعة أبيات على الأقل، ويزداد قبح هذا التكرار حين يصغر

الفاصل بين اللفظين المكررين، ومثال هذا العيب قول أبي الأسود الدؤلي:

يا ايها الرجل المعلم غيرة

هلا لنفسك كان ذا التعلیم

فهناك يُسمع ما تقول ويُشتفى

بالقول منك وينفع التعلیم

أما إذا أعيدت القافية بلفظها مع اختلاف في المعنى فإن ذلك ليس إيطاء كما في

قول محمد بن علي الهراش:

لا تصنع العُرفَ إلى مائِقٍ

فكل ما تصنعه ضائع

ما ضاع معروف لدى اهله

ذلك ميسك أبداً ضائع

وقد استثنوا من الإيطاء تكرار ما يستلذ ذكره كاسم الله تعالى واسم

الرسول (صلى الله عليه وسلم) واسم حبيبة الشاعر، ومن ذلك قول الأختل

الصغير (بشارة الخوري):

ايها الأغنياء إن غناكم

شيدته سواعدُ الفقراءِ

القصور التي تقيمون فيها
من بناها لكم سوى الفقراء

فقد كرر لفظ الفقراء لاهتمامه به وتأكيده له.

٢ - التضمن: وهو تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده، وهو نوعان: قبيح
وجائز، فالقبيح مثاله قول النابغة:

وهم وردوا الجفار على تميم
وهم اصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صادقات
شهدن لهم بصدق الود مني

أما ربط جزء من البيت السابق غير القافية بجزء بعده فليس تضميناً وإنما هو
«تعليق معنوي» كما يسمونه، ومنه قول الشاعر:

وما وجد أعرابية قذفت بها
صروف النوى من حيث لم تك ظنت
باكثر مني لوعة غير أنني
اطامن أحشائي على ما اجنت

ولكنهم قالوا إن هذا التعليق عيب أيضاً.

٣ - الإقواء: هو اختلاف المجرى (حركة الروي) بين الضم والكسر، ومثاله قول
دريد بن الصمة:

نظرت إليه والرماح تنوشة
كوقع الصياصي في النسيج الممدد

وحتى علاني حالك اللون اسود

الم ترني رددتُ على ابن ليلى
من حـيـثـه فـعـجـلتُ الأداء
وقلتُ لشـيـئاته لما اتتنا
رمـاك الله من شـيـأه «بداء»

جارية من ضيعة بن أد
كان تحت برعها المنعط
شطاً رُميت فوقه شط

خَلِيلِي سَيِّرَا وَاتْرَكَا الرَّحْلَ إِنَّنِي
بِمَهْلَكَةٍ وَالْعَسَاقِبَاتُ تَدُورُ
فَبَيْنَاهُ يَشْرِي رَحْلُهُ قَالَ قَائِلٌ
لِّمَنِ جَمَلٌ رَخْوٌ الْمُطَاظِ نَجِيبٌ

٧ - السناد: وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات وهو ذو انواع كثيرة نذكرها فيما يلي:

أ - سناد الردف: أن يجمع الشاعر بين قافية مردوفة وأخرى غير مردوفة كقول الشاعر:

إذا كنت في حاجة مرسلاً
فارسك حكيماً ولا توصه
وإن باباً امر عليك التسوى
فشاور لبيباً ولا تعصه

فالبيت الأول مردوف بالواو، أما البيت الثاني فغير مردوف. وقد وقع في هذا السناد شوقي في العصر الحديث فقال:

سلاماً كلمنا صلياً
ست عرياناً وفي الكبد
وفي زاوية السسجن
وفي سلسلة القييد

ب - سناد التأسيس: وهو أن يؤسس الشاعر أحد بيتيه ويترك الآخر، مثل قول العجاج:

يا دارميّة أسلمي ثمّ أسلمي
فخندف هامة هذا العالم

(خندف اسم قبيلة، وهامة هي السيّد).

ويروى عن رؤية بن العجاج أنه كان يقول: «لغة أبي همز العالم» يقول بهذا إن أباه لم يخطئ لأن كلمة العالم حين تهمز لا يبقى فيها تأسيس. وقد وقع هذا السناد في شعر أبي القاسم الشابي حيث يقول:

مذ كان له ملك في الكؤ
ن جميل الطلعة يعبدّه

لولا لما عذبت في الكؤ

ن مصادره وموارد

ج - سناد الإشباع: وهو اختلاف حركة الدخيل في القافية المطلقة، وأكثر ما تكون هذه الحركة كسرة كما في ناصح وجاهل وقائم، فإن وقعت مع هذه الكسرة ضمة أو فتحة في بيت من أبيات القصيدة، فذلك سناد الإشباع، ومثاله قول الشاعر:

ولما ابت عيناى ان تترك البكا

وان تحبس سح الدموع السواكب

تضاعبت كي لا ينكر الدمع منكر

ولكن قليلاً ما بكاء التائب

د - سناد الحذو: وهو اختلاف حركة ما قبل الرفع بحركتين متباعدتين مثل (الفتح والكسر) أو (الفتح والضم) ومثاله قول الشاعر:

تُخبِّرك القبائل من معد

إذا عدوا سعاة أولينا

بانا النازلون بكل ثغر

وأنا الضاربون إذا التقينا

هـ - سناد التوجيه: وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد، ومثاله قول امرئ القيس:

فلما دنوت تسديتها

فثوباً نسيث وثوباً أجر

ولم يرنا كالى كاشح

ولم يفش منا لدى البيت سر

وقد رابني قـوئها يا هنا
هـ ويحك الحقت شـراً بشـر
جمع فيه في التوجيه الضمة مع الكسرة والفتحة.

الضرورات الشعرية

أبيحت للشاعر تجوزات في القصيدة العربية لم تبج للناثر وتسمى هذه الإباحات بالضرورات أو الضرائر كما سماها الألويسي في كتابه «الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر»، وقد حصرت هذه الضرورات في ثلاثة أقسام نذكرها فيما يلي:

١ - الضرورة بالحذف مثل المواضع التالية:

أ - قصر الممدود مثل قول الشاعر:

لا بدُ من صنعنا وإن طال السـفـرُ
وإن تحنّى كلُّ عُـوـدٍ ودبّرُ

ومثل قول شاعر آخر:

فهم مثل الناس الذي يعرفونه
وأهل الوفا من حادثٍ وقديمٍ

الأصل: صنعاء والوفاء فقصر الشاعر الممدود للضرورة الشعرية.

ب - منع ما ينصرف من الصرف مثل قول الشاعر:

وما كان حصنٌ ولا حابسٌ
يفوقان مرداسَ في مـجـمـعٍ

فمرداس كلمة حقها الصرف غير أن الشاعر منعها من ذلك لضرورة الشعر.

ج - ترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء مثل قول الشاعر:

لنعمَ الفتى تعشوا إلى ضوء ناره
طريفُ بنُ مالٍ ليلةَ الجوع والخـصـرُ

(الخصر: البرد) ومال أصلها مالك ورخمها الشاعر للضرورة.

٢ - الضرورة بالزيادة كما في المواضع التالية:

١ - تنوين ما لا ينصرف كقول امرئ القيس:

ويوم دخلتُ الخـدرَ خـدرَ عـنـيـزـةٍ

فـقـالـت لـك الـوـيـلـاتُ إنـك مُـرـجـلـي

ب - تنوين المنادي المبني على الضم كقول الشاعر:

سـلـامُ اللـه يا مـطـرُ عـلـيـهـا

ولـيـس عـلـيـك يا مـطـرُ السـلـامُ

ج - مدّ المقصور مثل قول الشاعر:

سـيـفـنـيـنـي الـذي اغـنـاك عـنـي

فـلـا فـقـرٌ يـدوم ولا غـنـاءُ

د - زيادة حرف الإشباع كالألف في قول الشاعر:

اعـوـذ بـاللـه مـن العـقـرـابِ

الشـائـلـاتِ عـقـد الـأـذـنـابِ

والأصل: من العقرب. ومنه قول الآخر:

تـنـفـي يـداها الحـصـي في كل هـاجـرةٍ

نـفـي الدـراهِـم تنـقـاد الصـيـاريفِ

فالياء في الدراهم والصياريف إشباع لحركتي الهاء والراء.

٣ - الضرورة بالتغيير كما في المواضع التالية:

١ - قطع همزة الوصل كقول الشاعر:

إذا جـاوز الـإثـنـين سـرُّ فـائـةٍ

بـنـتُ وتـكـثـير الحـديـث قـمـينُ

ب - وصل همزة القطع كما في قول حاتم:

ابوه ابي والامهات امهاتنا

فانعم فداك اليوم اهلي ومعشري

وُصِلت همزة (امهاتنا) مع أنها همزة قطع في الأصل.

ج - فك المدغم كقول أبي النجم:

الحـمـد لله العلي الأجل

انت ملك الناس رباً فـاقـبـل

د - تقديم المعطوف مثل:

الا يا نـخـلة من ذات عـرـقـ

عليك ورحممة الله السلام

هـ - تحريك المضارع المجزوم أو الأمر المبني على السكون بالكسر إقامة للروي

كما في قول الشاعر:

ومـثـلك من كان الوسيط فؤاده

فكـلمـه عني ولم اتكلم

ومنه قول الشاعر:

لو كنت أدري كم حياتي قسـمـثـها

وصـيـرتُ ثـلـثـيـها انتـظـارك فاعـلم

المراجع

- ١ - شرح تحفة الخليل في العروض والقافية
عبد الحميد الراضي
- ٢ - ميزان الذهب في صناعة شعر العرب
أحمد الهاشمي
- ٣ - أهدى سبيل إلى علمي الخليل
محمود مصطفى
- ٤ - فن التقطيع الشعري والقافية
صفاء خلوصي
- ٥ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها
عبد الله الطيب المجذوب
- ٦ - قضايا الشعر المعاصر
نازك الملائكة
- ٧ - موسيقى الشعر
إبراهيم أنيس
- ٨ - العروض والقافية دراسة ونقد
عبد الرحمن السيد
- ٩ - ميزان الشعر
بدير متولي حميد
- ١٠ - العروض الواضح
ممدوح حقي
- ١١ - الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه
معروف الرصافي
- ١٢ - العروض في أوزان الشعر وقوافيه
حكمة فرج البدري
- ١٣ - موازين الشعر باستعمال الأرقام الثنائية
محمد طارق الكاتب

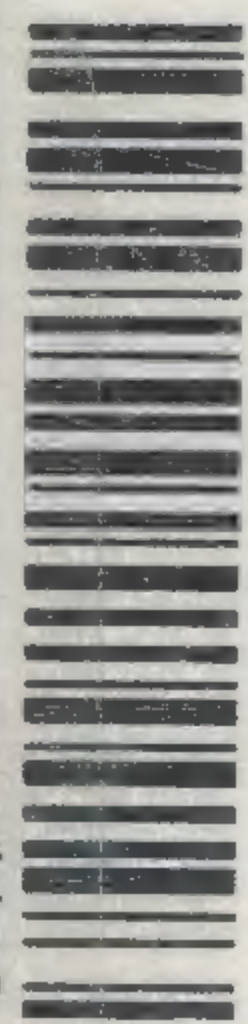
الفهرس

٣	- تصدير، الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين
٥	- تقديم، الأستاذ عبدالعزيز السريع
٩	- سر الموسيقى الشعرية
١٧	- مقدمات علم العروض
٢٥	- البيت وأقسامه
٢٩	- بحور الشعر
٣١	- دوائر البحور
٣٣	- الشكل في الشعر العربي
٤٠	- بحر الطويل
٤٨	- بحر المديد
٥٤	- بحر البسيط
٥٨	- دائرة المختلف
٥٩	- بحر الوافر
٦٦	- بحر الكامل
٧١	- دائرة المؤتلف
٧٢	- بحر الهزج
٧٦	- بحر الرجز
٨٢	- بحر الرمل
٨٦	- دائرة المجتلب
٨٧	- بحر السريع
٩٠	- بحر المنسرح
٩٣	- بحر الخفيف
٩٨	- بحر المضارع
١٠٠	- بحر المقتضب

١٠٢	- بحر المجتث
١٠٤	- دائرة المشتبه
١٠٥	- بحر المتقارب
١٠٨	- بحر المتدارك
١١٢	- دائرة المتفق
١١٣	- الشعر الحر
١١٨	- البند
١٢٢	- علم القافية
١٢٦	- حروف الروي
١٣١	- ألقاب حركات القافية
١٣٥	- أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد
١٣٧	- أسماء القافية من حيث حركاتها
١٣٩	- عيوب القافية
١٤٥	- الضرورات الشعرية
١٤٨	- المراجع
١٤٩	- الفهرس

مطبعة الكويت 
KUWAIT PRINTING PRESS
تلفون : 4747518 - 4744412 - 4726322 (965)
فاكس : 4762405 (965)

710
36
Biblioteca Alexandrina



0682354



مؤسسه جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري
2003

رقم الإيداع : 2003/00289

الترقيم الدولي : 8 - 00 - 72 - 99906 ISBN